أدب ونقد
مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
٧٠
يونيو
١٩٩١



ملف
الأدب الجديد في السعودية

يوسف أدريس .. وهذا وجهه المضيء

اسلام النفط والحداثة

محمد عبد الوهاب : النهر الخالد



أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/ شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

السنة الثامنة/ يونيو ١٩٩١ العدد ٧٠/ تصميم الغلاف للفنان يوسف شاكر

الرسوم الداخلية من أعمال الراحل الكبير الفنان: سعد عبد الوهاب



المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/ت: ٣٩٣٩١١٤، ٣٩٢٢٣٠٦/ فاكس (الأهالى): ٣٩٠٠٤١٢ /فاكس (اليسار): ٣٤٤٢٠١٣/

الاشتراكات :(لمدة عام) ١٨ جنيهاً/ البلاد العربية ٧٥ دولار للافراد ٢٠٠ دولار للمؤسسات/ اوربا وامريكا ١٥٠ دولار/ باسم الأهالى- مجلة ادب ونقد/

المقالات التى ترد للمجلة لاترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر/

اعمال الصف والتنضيد: نعمة محمد على ،صفاء سعيد (مجلة اليسار)



فى هذا العدد

افتتاحية

لو كانت الأبواب مفتوحة

فريدة النقاش

تأخر ملف الأدب فى الجزيرة العربية كثيرا، ولو أننا انتظرنا حتى نستكمله كما خططنا له لما وجدتموه بين يديكم الآن، ولهذا نعتذر مقدما عن غياب عدد من الأسماء لايجوز أن تغيب، وعن ماقد يشوبه من اقتصار وعجلة.

وكان دافعنا لهذه العجلة هو الرغبة فى أن ننصت- بعد كل الذى جرى- لنبض قلب الجزيرة العربية، على أى الايقاعات يدق وبأى الأشواق يمتلئ.. بعد كل الذى جرى؟

ولو أننا بدأنا بالسؤال الذى إعتاد أن يبدأ به الكثيرون:

ترى هل ذهبت سكرة الانتشاء بالثروة، وجاءت الفكرة المؤلمة؟ فإنما نضل ضلالا مبينا لافحسب لأننا نظلم الشعراء والقصاصين ونضعهم فى سلة واحدة مع المستهلكين الشرهين السفهاء، وإنما لأننا أيضا ننساق وراء فكرة خيالية لكنها شائعة وهى أن كل سكان الجزيرة العربية والخليج يلعبون بالفلوس، وأن فوائض النفط قد عمت بخيراتها على الكل، وهو ماينفيه الواقع.. فضلا عن أن الأعمال التى نقدمها تهجو الاستهلاك السفيه أيما هجاء.

أن مجتمع الخليج والجزيرة العربية هو مجتمع رأسمالى تبعى تسلطى كما يصفه أستاذ علم الاجتماع الكويتى «خلدون النقيب» وقد أخذت الرأسمالية تتطور فيه فى كل الإتجاهات، وهو التطور الذى لابد أن يفضى مع عوامل ذاتية أخرى الى سقوط البناء القمعى المحكم الذى يستند إجتماعيا لبقايا العشائرية والقبلية والاقطاع.

وتعرف قوى التخلف جيدا أن هذه اللحظة قادمة وهى تحتاط لها، وتحاول الآن أن تقدم بعض فتات الاصلاحات خاصة بعد أن تكشفت تبعيتها بصورة غير مسبوقة.

يقول الدكتور **جابر عصفور** فى دراستنا الرئيسية لهذا العدد: «**وأحسب أن المجتمع فى الخليج والجزيرة قد وصل إلى مشارف هذه اللحظة، وأن عنف الإستجابة المضادة للحداثة (الرأسمالية)، والنبرة الهجومية عليها يرتبطان بالشعور بهذه اللحظة المزدوجة، والخوف من أن يصل التناقض بين طرفيها إلى مايهدد المجتمع، فالحداثة ليست خطرا وافدا فحسب أو بدعة طارئة يحملها المتعلمون المتكاثرون من الخارج، أو ينقلها المثقفون عن الآخر البعيد وإنما هى- فضلا عن ذلك- عنصر ذاتى، وعى ضدى يتولد داخل أبنية المجتمع ومن صميم علاقاته، ونتيجة تغيراته الذاتية التى هى علامة على بوادر تحول آت..**».

ويؤدى هذا التحول- الذى هو قيد الصنع- والذى كشفت حرب الخليج عن ثغراته الخطيرة الى تحولات عميقة فى ميادين الحياة الروحية، وإلى تساؤلات أكثر جذرية من ذى قبل تفضح التناقض بين القول بإسلامية الحكم وبين النفوذ الأمريكى- الأطلسى المتزايد فى البلاد.

وهى تساؤلات كانت خافتة وخجلة قبل عشر سنوات حين كتب الباحث السوفيتى **فاسيليف** فى كتابة «**تاريخ العربية السعودية**»: «إن البنية الإجتماعية والأقتصادية للعربية السعودية قد تعرضت لتغيرات سريعة فى غضون حياة جيل واحد، فقد التصق الاقتصاد الرأسمالى السوقى الدخيل بالمجتمع العشائرى الاقطاعى التقليدى الذى لم يكن مهيئا للتحويلات، ولم تكن لديه لا الكوادر ولا الأنظمة الحكومية والاجتماعية ولا النظام الحقوقى المناسب لهذا الغرض. وبدأ فى العربية السعودية التى يحكمها واحد من أعتق الأنظمة فى المعمورة انفصام ممض فى الاقتصاد والعلاقات الاجتماعية والقانون والسيكولوجيا الاجتماعية..»

ورغم ان **أبن تيمية** سلف الوهابيين الذين يتبعهم الحكام السعوديون ينتشر الآن إنتشارا واسعا بين الجماعات الإسلامية السياسية الناشئة فى الوطن العربى فإن فكره الذى هو المصدر الرئيسى للتأثير على الطبقة الحاكمة والشيوخ المحيطين بها قد أصبح موضوعا للتساؤل... مثله مثل كل تراث القرن الثامن عشر الذى وإن كان مايزال حيا فإن باحثين كثيرين يرون، كما يقول الواقع، أنه يحتضر، حيث تنشأ حاجات جديدة تقتضى تعبيرا جديدا.

«**لقد ظهرت الوهابية فى القرن الثامن عشر فى ظل إنفصام نفسانى خطير، وفى ظروف عدم الرضا عن حالة الحياة الروحية آنذاك، وكانت بمثابة رد فعل على الأزمة الروحية فى مجتمع الجزيرة العربية، وخصوصا مجتمع نجد الذى كانت تهوم فيه- ربما بصورة غير واعية- مطامح تبتغى مثلا جديدة**».

واذا كان كل نقد ينبع من مفهوم عام للعالم فإن النقد الذى قدمه محمد بن عبد الوهاب لمجتمع الجزيرة حينذاك قد تضمن أحكاما لالبس فيها «تجسد مصالح الوجهاء، وموجهة ضد الفقراء، فالجمهور البسيط يجب أن يخضع لأصحاب السلطة كما يؤكد طبقا لأصول الاسلام، وأن عذاب

الجحيم من نصيب كل متمرد على الأمراء» كما جاء فى كتابه «الكبائر». إن هذا التقسيم للعالم أو مفهوم العالم اتفق حينذاك مع انقسام الجزيرة بين قبائل كريمة المحتد وقبائل وضيعة، حين خرجت من القبائل الأخيرة مواهب كثيرة فى ميدان الموسيقى والرقص والشعر لأنها تحررت من القيود الاجتماعية الثقيلة التى كان كرم الأصل يفرضها، أى أنه منذ ذلك الحين نشأت عناصر جنينية لثقافة مضادة تنطوى على بذور رفض للتقسيم الاجتماعى السائد

وسوف نجد فى بعض النتاج الأدبى الذى ننشره هنا ملامح انتقال هذا التقسيم القديم إلى علاقات مشوهة بين الأسر السعودية وبين العاملين من الخدم والعمال القادمين من آسيا.

نقدم لكم فى هذا العدد مجموعة من المثقفين العروبيين المهمومين المستنيرين الشجعان الذين خرج انتاجهم الأدبى من أشد الأوضاع العربية تعقيدا وترديا، وهم يقدمون ردهم إذ يواصلون تعلم الملاءمة بين وضوح الرؤية والفعالية فى مناخ عام لايسعفهم وإنما يضع القيود والعراقيل فى وجوههم. ويؤكد لنا هذا الانتاج الأدبى- وغالبيته من الشعر، الذى هو صوت الجزيرة العربية الخاص جدا- أن العمل الخلاق الذى يتم فى ظروف تدهور تاريخى لتحالف طبقى معين- وفى مثل حالتنا حيث تزاوج السلطة الحاكمة بين التبعية المطلقة لأمريكا والتى برزت فى حرب الخليج وبين الرداء الاسلامى الزائف- أو إسلام النفط- ان مثل هذا العمل لايكون بالضرورة متدهورا، بل إنه فى بعض الحالات، وحالتنا هذه نموذجية يشكل تراثا ناضجا غنيا ومكتملا وجديرا بالدراسة وبأن يلعب دوره فى الحياة الثقافية العربية إذ يتضمن الأسئلة الجذرية التى تسألها الثقافة الجديدة فى كافة الميادين..

نستطيع دونما عناء أن نجد فى هذا الانتاج الغزير ترجمة صادقة لقول جارودى...«**أن العمل الفنى يرتبط فى كل مرحلة بالعمل والأسطورة، ونقصد بالعمل القدرات الحقيقية للانسان أى التكنيك والمعرفة والمبادئ والهيكل الاجتماعى، أى كل ماتم فعلا أو فى طريقة إلى الإتمام، أما الأسطورة فنقصد بها التعبير الملموس والمجسد لادراكنا نواحى النقص، وماهو مطلوب عمله فى كل قطاعات الطبيعة والمجتمع التى لم نسيطر عليها بعد...**»

ولعلنا سوف نجد أن حيز الأسطورة فى عمل هؤلاء الشعراء والقصاصين هو أكبر من حيز العمل، لأن الحاجات غير الملباة فى مجتمع تحكمه مفارقة الوفرة النفطية والفقر الثقافى هى كثيرة جدا.

يقول عبد الله الصيخان:
«أيها الوطن المتعالى بهامات أجدادنا
أيها المتحفز فى دمنا
والمتوزع فى كل ذراتنا
أعطنا بصرا كى نراك،
وأوردة كى تمر بنا،

فيه نلقى مساء جميلا،
لرنفلة فى عرى ثوبك الأبيض المتسربل،
ضوءاً لنمشى أيا ايها الوطن المتعالى
اذا ما ارتدانا الظلام إليك»

أنه مجتمع يموج تحت السطح، الذى يبدو مخاتلا ساكناً متسقا يلفه الرداء الأسود وعباءات النساء.

«إزدادت حركة الفندق حين إزداد الظلام..» ويضيف يوسف المحيميد فى قصته «ترنيمة لفاصلة الأبيض» «انفرج باب المصعد الخالى، ودلفت الى الداخل وإنغلق الباب ليخمد كل الصراع والضوضاء فى الدور الأرضى، إنطلق المصعد الى الطابق العاشر، وعشرون فكرة تخالجنى للسفر إلى فاصلة الأبيض والنوم حيث لابحر ولاصراخ.»ا

أما **هناء الحسينى** فتضع أيدينا عبر الشاعرية والسخرية على حقيقة ذلك النوع الجديد من الفصل العنصرى الذى تجرى ممارسته فى كل بلدان الخليج ضد العمالة الوافدة من آسيا أو البلدان العربية الفقيرة. ونتلمس معها خصائص مزاج احتجاجى كانت «القبائل» الوضيعة قد عبرت عنه قديما بالشعر والرقص والموسيقى..

بلغت روح المواجهة فى «**التحدى**» درجة من النضج جعلت السيدة «كريمة المحتد» تتساءل «وكأنى أنا الخادمة فى هذا البيت، وكأنها سيدتى.. عجب هذه الدنيا..»

أما الخادمة فهى تسلح نفسها بالتربية الروحية الذاتية فى مواجهة التسلط والاستغلال «لم أفهم ماذا كانت تقول لكن حين نظرت الى تعبيرات وجهها أدركت أنها بالتأكيد لم تكن تحزن لأجلى، وعرفت أننى لن أبكى أمامها أبدا بعد ذلك..»

وكأنما يواصل «**محمد الحربى**» هذه الفكرة ذاتها، وضوح التخوم الفاصلة بين عالمين لن يلتقيا لأن أحدهما يجثم على أنفاس الآخر. نحن بصدد رؤية جديدة تماما للعالم ومفهوم مغاير له هو على النقيض من رؤية بن عبدّ الوهاب ومفهومه الذى تنبعث به سلفية تستهدف تكريس تخلف الوعى عن الواقع الفوّار

يقول الحربى:

«سأكتب فيما يثير العدو
وأمدح النار فى لغتى، والجليد
وألعن هذا الحياد المخاتل فى عقل حراسها

إن قراءة متأنية للندوة التى أعدها خصيصا «**لادب ونقد**» **أحمد بوقرى وغسان الخنيزى** تبين لنا كيف أن الانتاج الأدبى الجديد فى الجزيرة العربية يزاوج بوعى بين الحداثة والواقعية وهو يلعب دوره فى الصراع الإجتماعى الدائر فتتخلق فى خلاياه عناصر العالم الجديد الذى يدق الأبواب بعنف ويسعى لفتحها على مصراعيها فى واقع اجتماعى محفوف بالمخاطر مشبع بالاتهامات الجاهزة.

فما بالنا... لو كانت الأبواب مفتوحة...

سوف يلفت نظرنا فى الندوة هذا الالحاح على التواصل مع جمهور يدرك المبدعون أنه خضع للمدرسة والمذياع والصحافة والعلاقات الاجتماعية القمعية...

انهم يسألون بحمية، وهم يدركون أن «ظروفا» «أجبرتهم على أن يكونوا معزولين»:

«ماهى المحددات التى يمكن للشاعر أن يضعها نصب عينيه فيما يخص المتلقى؟ وماتريده الكتابة الجديدة- كتابتهم- هو إحياء هذه العلاقة بين النص التراثى والنص الجديد...»

كذلك يطرح **على الدميني** قضية سوف تكون موضوعا مستقلا فى المستقبل من موضوعات أدب ونقد **«إن شعرية قصيدة النثر تأتى من مئات النقاط. ومن أهم هذه النقاط أنها نقيض، أنها مغايرة للسائد، مغايرة للسياق ذاته، فيها إنتهاك للتعابير اليومية، وللممارسات والأعراف...الخ** كل ذلك يحتاج إلى مساحات المناخ الحر الحقيقى الذى لم يتوفر حتى الآن إلا فى أوروبا، وبالتالى فإن هذا الأمر يضع قصيدة النثر أمام أفق مسدود.. وأقول إن قصيدة النثر ليست هى المستقبل، لكنها أفضل مايمكن أن يكون من أشكال الشعر... الشعر الحقيقى...»

إن مثل هذا الطرح يضعنا أمام مسألة الحرية بكل جوانبها الفنية والفلسفية، ولعل السؤال بهذه الطريقة أن يجدد الدعوة للشاعرة اللبنانية الصديقة لينا الطيبى لكى تخص «أدب ونقد» بالمناقشة المستفيضة التى أجرتها فى لندن مع عدد من كتاب قصيدة النثر.

ولعلنا سوف نجد أنفسنا حينئذ وجها لوجه أمام هذا التعريف للواقعية فى الفن باعتبارها الوعى بالمشاركة فى خلق وتجديد الانسان لنفسه بإستمرار باعتبار أن هذا الوعى هو أرقى أشكال الحرية. وبديهى أن الأنسان الفنان لايجدد نفسه فى خيمة من الأوكسجين وإنما فى الصراع الاجتماعى الدائر فى كل المجالات وعلى كافة المستويات فى الوطن العربى، ذلك الصراع الذى سوف يبرز فى أشكال جديدة بعد الهجوم الاستعمارى الصهيونى الكاسح على المنطقة.

نقدم لكم عددا مليئا بالأسئلة إذن. نطمح أن نعد لها مشروعات اجابات من كل الزوايا فى أعداد قادمة.

ومع ذلك نأمل أن تصلوا معنا الى طمأنينة أولية حول المستقبل العربى فى الجزيرة رغم كل العنف الواقع على شعبها. **ان وطنا ينتج مثل هؤلاء الشعراء والقصاصين الجميلين لابد أن يخطو فى مستقبل الأيام إلى الأمام وأن يزيح عن كاهله كل المعوقات.**

يطرح الناقد السعودى عابد خزندار فى كتابة حديث الحداثة سؤالا منطقيا بسيطا:

«إننى أؤمن ايمانا عميقا بأننا يجب ألا ننغلق ونتقوقع على أنفسنا، ونرفض كل حديث وافد لمجرد أنه حديث قد يهدد تراثنا أو يمحوه، وكأن تراثنا بنيان هش واه مايلبث أن ينهار حين تهب عليه رياح الغرب. هذه مسألة، المسألة الأخرى- وهذا هو المأزق حقا- **هل نستطيع أن نرفض الحداثة الأدبية والفكرية فى نفس الوقت الذى نستورد فيه ونتبنى الحداثة**

المادية والتكنولوجية..؟

من ضمن أسئلة عددنا الجوهرية هو تعريف الحداثة التى وضعها الدكتور جابر عصفور فى بحثه الهام جنبا إلى جنب الأشكال الخطابية، الاشتراكية والقومية والليبرالية ،**فهل ياترى هى شيئ مستقل عن كل هذه الاتجاهات الرئيسيسة؟** هنالك إجابة أولية تقول بأن الحداثة هى بنت الرأسمالية وأعلى أشكال إنتاجها الفنى والأدبى، ومن هنا لايجوز فصلها عن القومية والليبرالية، خاصة وأن الخطاب المقموع بعنف أشد هو خطاب **الاشتراكية العلمية** لانحسب فى الجزيرة العربية وإنما فى غالبية بلدان الوطن العربى... وهو موضوع آخر للبحث والأسئلة.

كذلك فإن فكرة **النص الأول** أو الاسلام الأصل التى لاذ بها بحث الدكتور جابر من موجة العنف السلفى الموجهة ضد الحداثة هى فكرة تحتاج الى بحث ونظر عميقين، لأنها تفترض منهجيا أن حدود الاجتهاد والحرية التى لاينبغى أن تحدها حدود، محكومة بذلك الأصل، الذى سبق أن عاد اليه- بطريقته- محمد بن عبد الوهاب نفسه..

إن الشعار الديمقراطى البسيط «الدين لله والوطن للجميع» يتضمن حرية أوسع للإجتهاد من المطروحة عن النص الأول (الأصل) والنص الثانى (التأويل). ولذا سوف نجد أن نفى الجماهير فى الحالتين ، حالة الدولة النفطية الغنية، وحالة الدولة الفقيرة التى رفعت - قولا- شعارات الحرية والاشتراكية والوحدة كان هو السبب الجوهرى فى السقوط الشامل الذى تواجهه المنطقة الآن، وكان فى الحالتين يبدأ بقمع حرية الفكر والإجتهاد والتنظيم والتعبير، وبمطاردة المثقفين الطليعيين، ويتفنن فى عمليات إحتوائهم وتدجينهم.

فهل ياترى هى مصادفة جعلت الناقد فارق عبد القادر يقول لنا فى دراسته الجديدة عن يوسف أدريس «إن السقوط فى مواجهة القهر هو أهم ملامح المرحلة الجديدة». وهو يكتب عن الوجه الجميل ليوسف ادريس دون أن ينسى أنه:

«أضاع عمدا يقينه القديم، ثم ظل يبذل، فى كل عمل يبدعه، الجهد المضنى فى البحث عن يقين جديد لم يبلغه أبدا..»

ولم يكن اليقين القديم الذى أنتج يوسف إدريس فى ظله بعض أجمل أعماله الأولى إلا الوعى الاشتراكى العلمى، الذى ساعده على أن يرى كلية الحركة فى المجتمع ويحيط بها، معرفيا وجماليا، وهو الوعى الذى اهتز تحت الضربات المتوالية والهزائهم القومية والإجتماعية وانتصار الثورة المضادة التى أجادت سلطتها فنون الاحتواء والتدجين... التى تمارسها السلطات القمعية فى كافة أرجاء الوطن العربى، وهى ماتزال تصادر حقوق الاشتراكيين الأولية ضمن مصادرتها لحقوق الجماهير رغم هذه المفارقة الساخرة التى يتضمنها إعلانها لبل نهار أن الأشتراكية قد سقطت وأفلست!

وهانحن نطرح سؤالا جديدا: هل سقطت الاشتراكية وأفلست حقا؟ أم انها سوف تدخل مرحلة كفاح مستعر جديد؟ ليكون بوسعها أن تنتصر، فقط لوفتحت الأبواب؟

يوسف إدريس:

للقمر وجهان.. وهذا وجهه المضىء

فاروق عبد القادر

أكتب عن يوسف إدريس: صديقى الكبير الذى عرفته- بمصادفة سعيدة- بعد أن بهرت- مثل جيلى كله من القارئين- بعمله الرائع «أرخص ليالى» ونحن فى مطلع الشباب، وظللت ألقاه، وأتابع مايكتب، لم أفلت منه سطراً واحداً.

أكتب عن يوسف إدريس: الرجل الجميل، الفارع الوسيم، عاشق الذوق والأناقة، الغارق فى حب الحياة، الناهل من لذائذها جميعاً بأوفى نصيب.

أكتب عن يوسف إدريس: أستاذ القصة ورائدها فى مصر والعالم العربى، ستبقى أعماله مابقيت القصة والأدب، منذ قصته الأولى «أنشودة الغرباء» المنشورة فى مارس ١٩٥٠، حتى الأخيرة «أبو الرجال» المنشورة فى ابريل ١٩٨٧.

أكتب عن يوسف إدريس: الشاب الصخاب بالحديث والضحك، عالى الصوت رائق النكتة حاد الملاحظة، منذ جاء القاهرة بعد أن طوف فى قرى ومدن الدلتا، وسرعان ما غاص- بطاقته الضخمة وحماسه المتقد- فى نضال الطلبة والعمال والمصريين جميعاً ضد المستعمر والقصر والحكومات العميلة، وعرف السجن قبل ضباط يوليو، ثم على أيديهم، وكانت خبرة مؤلمة لكبرياء عاشق الحياة ومتعها، فقرراً لايعود إليه بعدها أبداً.

أكتب عن يوسف إدريس الشيخ الذى ابيضت شعرات رأسه كلها، ولم تعد النظارة السوداء تخفى ماتفضح العينان الملونتان من توهج وقلق وعذاب.

أكتب عن يوسف إدريس: الذى أضاع- عمداً- يقينه القديم، ثم ظل يبذل- فى كل عمل

يبدعه- الجهد المضنى فى البحث عن يقين جديد لم يبلغه أبداً.

أكتب عن يوسف إدريس: الذى عرف قرى مصر وكفورها ولجوعها ومدنها وصحاريها، ثم خرج إلى العالم الواسع، فشرق وغرب، وكتب: عن الجزائر والهند واليابان وروسيا وأمريكا والنمسا وأسبانيا.

أكتب عن يوسف إدريس: صاحب الأعمال التى قد لايأتيها النقد من أى مكان: «أرخص ليالى، ٥٤»، «جمهورية فرحات، ٥٦»، «البطل ٥٧»، «أليس كذلك؟، ٥٧»، «حادثة شرف، ٥٨»، «آخر الدنيا ،٦١»، «العسكرى الاسود، ٦٢»، «لغة الآى- آى، ٦٥»، «النداهة، ٦٩»، «بيتٌ من لحم، ٧١»، ثم «الحرام، ٥٩»، و«الفرافير،٦٤».

دع الآن بقية أعماله، فهذا حديث عن وجه القمر المضىء.

* * *

راجعتُ أعماله، ونثرت أوراقى التى تابعت رحلته، فوجدت الحقيقة الناصعة تشرق أمامى: قد لاتجد عند مبدع آخر مثل هذا «التاريخ الفنى» الخاص للواقع المصرى فى تحولاته الاجتماعية والسياسية والإنسانية والقيمية،مثلما تجد عنده. وبدا لى أن تخوم منتصف الستينيات تكاد تضع حداً يفصل ماقبلها عما بعدها.

قبلها: كانت الرؤية بسيطة واضحة، لاالتواء فيها ولا التواء: الطريق طويل لكن «الطابور يتقدم، إن اعترضه «السور» دار حوله حتى يجد ثغرة فيه، والقائد على رأس «المثلث الرمادى»، فان خرج عنه ليلتقط الفتات اضطرب المثلث لحظة ثم خرج من قلبه قائد جديد، والبطولة مثل الحب: فعل إنسانى يتحقق بالإرادة والجهد ومواجهة العقبات ويحيطه دفء المشاركة، ومصر أم الجميع وحاضنتهم، تفتح زراعيها للفقراء التاعسين مثقلى القلوب والأرواح، لكنهم الفياضون- رغم الفقر والهموم والأحزان- بمشاعر خصبة، اجتماعهم حول طعامهم الفقير طقس ووليمة، وسهرهم «فى الليل» التقاط للأنفاس بعد يوم عمل شاق، ويمارسون أعمق مشاعرهم، ويحسون بانسانيتهمُ، كى يصبحوا قادرين على مواصلة زرع وجه الأرض بالخير كل صباح.

هنا كان يوسف راوية القرية المصرية، وفى كثير من القصص تحس بأنه يجلس على كومة قمح فى جرن القرية «ليلة صيف، مقمرة، حوله يتحلق رفاق الطفولة وأصدقاء الشباب، هو واحد منهم يحكى لهم، اكتسب هذه المكانة عن جدارة واقتدار، فهو الذى وهب عيناً لاقطة ذكية وخيالاً خصباً، وقدرة فائقة على انتقاء التفاصيل وسوقها معاً، متكاملة مترابطة، لايفلت منها شيئاً.

ثم كان هو العارف بأحوال الناس فى «قاع المدينة». من بينهم ينتقى نماذجه، رجالاً ونساءً وصبية، كلهم صغار، كلهم باحثون عن قلب ولقمة، كلهم يعيشون حياة قلقة على حافة العوز: تسقط «شهرت لأن وراءها زوجاً عاطلاً وأطفالاً جوعى، ويبيع «عبده» دمه الذى لايملك سواه حتى يقعده الإعياء. ويتمنى الصبى ابراهيم أن «تقوم القيامة» وهو فى مخبأه الصغير تحت السرير.. وأمه تمارس الأثم فوقه، وتموت «عزيزة» التى وقعت فى «الحرام» دون أن تعرف المتعة، نتيجة العمل المضنى والشروط غيرالإنسانية.



ثم هو كان مغنى النضال الوطنى فى سنوات الخمسينيات التى أشرقت بالأمل، وقف بالفعل والكلمة- يدافع عن الأرض فى أحداث ٥٦، وقصته الرائعة «الجرح» تتفرد وحدها، و«ألف الأحرار» و«أحمد المجلس البلدى» شاهدان، وعلى أرض سينا يفلح العامل المصرى الأمى فى أن يدير «الماكينة» الروسية بقطعة الغيار الأمريكية، ويحلم «الصول فرحات» بيوم يتساوى فيه الكل، أليس كذلك؟» تعبير رائع عن صعود مصر الخمسينيات.

* * *

وما كان أثقل «مرحلة التناقضات» على وجدان الكاتب الذى وهب تلك الحساسية المفرطة، وهذا الوعى المرهف!. انظر لأبطال مجموعته «لغة الآى- آى» تدرك هذا الثقل: الإنسان فيها معذب بلا حيلة، مريض بلا برء، وحيد بلا رفقة ولازوار»، قدر عليه العذاب يعانيه ولايستطيع فكاكاً، يستوى أن يكون فى زنزانة داخل سجن، أو على سرير فى مستشفى، أو حتى فى الخلاء الواسع، و«صاحب مصر» الذى جعل من مصر كلها أرضه، يمشى فيها، «بلاد الله لخلق الله»، ويقيم لنفسه عشة صغيرة على الطريق، يأتى دائماً من يضربه بلا رحمة وبرغمة على الرحيل.

فى لحظات الألم الساحق أو العنف البالغ فقط يمكن أن تلتقى الأعماق وتتفاهم، والكاتب يهز القارىء هزاً عنيفاً بجماع يديه كى يفتح حواسه كلها على الواقع من حوله، إن فتحها ورأى الذعر والأعماق المحترقة والألم الضارى، وشم رائحة الصديد والبول الخانقة، وسمع صرخات الألم تتردد ثاقبه لاسعة كاوية وقد استحالت همهمات غير انسانية بالمرة، فليس له أن يغلق حواسه بعد.

والطبيب القديم بكل ثبات الجراح يعرى ويقطع ويمزق، هاتكاً كل الأستار مزيحاً كل الحجب،

حتى يبدو عرى الضحية بشعاً، وعرى الجلاد أبشع. ارتد الإنسان إلى يوم كان يستخدم أسنانه لالتهام عدوه، يوم كانت «تتدفق منه حمم من الحقد المغلى الملتهب، وتنفجر معبرة عن نفسها المخيفة من خلال أيديه وأرجله وأسنانه.. «وحين يتعب الضارب ولايتعب المضروب يكتشف أن هذه قواعد اللعبة»!

فى هذا السياق ذاته جاءت «الفرافير» التى تفجرت حدثاً مسرحياً فى ربيع ٦٤. جوهرها بحث الإنسان عن المساواة، عن نظام تتحقق فيه مساواة مطلقة نظام «يرصنا جنب بعض بالعرض» حتى لايبقى الناس عساكر وشاويشية، جماعة ومسئول، فرافير وأسياد..»، هذا البحث هو المسرحية كلها بعد ان اختفى «المؤلف»، وألقى على الإنسان عبء مصيرة، وهى تحاكم كل النظم التى حاولها الإنسان وتدينها، ولما كان الإنسان لم يعرف سوى تلك النظم، فهذا يعنى ألا أمل فى الحياة. وحين حاول فرفور الموت وجد أنه- فى العالم الآخر- لايزال فرفوراً وتابعاً، ومادام هو الأخف فسيظل يدور حول الأثقل إلى الأبد، أسير قهر كونى لاخلاص منه ولافكاك.

* * *

السقوط فى مواجهة القهر أهم ملامح المرحلة الجديدة. إنه القهر الطاغى الذى لامفر من مواجهته، ولاقدرة للفرد الصغير بطل القصة القصيرة بامتياز- على تجنبه. إنه القهر النابع من الداخل، استجابة لمختلف الشروط الموضوعية، بما فيها عوامل القهر المادى التى كانت لها السيادة فى العالم القديم. إن القهر الذى يجعل فرفور دائراً حول سيده بلا جدوى ولا أمل فى التوقف هو الذى يجعل الإنسان مبسخاً مثل «النص نص» مسحوقاً أمام المؤسسات والجدر والقوانين والنظم والضرورة وكذب الأحلام وعبث البحث ورماد الآمال المحبطة والأحلام المحترقة، وهو الذى كان لابد أن يدفع «فتحية» لأن تعود إلى المدينة «النداهة» لتضيع فيها، بإرادة واعية هذه المرة، عادت لتواجه مصيرها، وتختار شعورياً وبوعى ماسبق ان اختارته دون اختيار. انه قدرها الخاص، الذى يتلاءم مع- أو هو جزء من- قدر كونى شامل.

لكن هذا ليس كل شىء. هنا تجد أبنية فنية صادرة عن تخطيطات فكرية مسبقة، تعكس جوهر الأزمة عند الكاتب من حيث علاقة الفرد الصغير بالمؤسسات، أيا كانت طبيعة تلك المؤسسات وفرفور يطالعنا بملامح جديدة قد صغرت وتضاءلت حتى أصبح فى حجم عقلة الاصبع، لكنه ذكى وخلاق، وفى كيانه- هذا الضئيل- قوى خطيرة تستطيع أن تقهر الكون وتخضعه وتقتحم عوالمه القريبة والبعيدة إنه الإنسان الضائع فى مواجهة النظم وقوى القهر، «معجزة العصر» وكل عصر، وآه لو تحرر من قوى القهر، إذن لاستطاع أن يجتاز كل العوائق، ويتجاوز كل ما يثبط ويحنى، ويجذب نحو الطين والقاع، ولانطلق- بروحه وجسده جميعاً- يسكن قلب الشمس.

ويقدر مانحلق هنا على جناح خيال فنان راقص« ومتمرد، نجد قصة أخرى قصيرة جداً ترسم رؤية حافلة بالحزن والعذوبة والتفاؤل فى «النقطة» رجل واقف ينتظر حيث لامكان للانتظار، وهو ينتظر قطاراً قادماً حيث لا قطار، والمكان أشبه بمحطة حيث لامحطة، وفى الجو كله حزن خريفى

داكن، وقضبان تمتد إلى الأفق كأنها «القوس الذى تفتحة لتضع ثلاثة آلاف مليون إنسان، هم سكان الأرض بحياتهم وهمومهم.. »، رغم هذا كله، فان الواقف تملأه الثقة بأن القطار لابد قادم، وأنه لابد سيبدأ نقطة صغيرة سوداء تلوح فى الأفق البعيد.

نعم: رغم الحزن والعقم الخريفى والدكنة الكئيبة والموات الماثل، من منا لاينتظر مجىء هذه النقطة التى لابد يوماً ستجىء؟

هذا حقيقى وصحيح، وفى «المرتبة المقعرة» انسان نام ستة عشر عاماً متوالية (لاحظ أن القصة مكتوبة فى ١٩٦٨) وفى كل فترة يستيقظ ليسأل- لاليرى بنفسه- إن كان العالم قد تغير، وحين تجيبه امرأته بالنفى يعود لنومه، وفى كل مرة تطول فترة نومه وتتباعد لحظات يقظته. وكان حتماً أن يموت، وحين مات تغير العالم.. من الموت تنبثق الحياة، وعلى أنفاس السيدة المحتضرة بعد «العملية الكبرى» يمارس الجنس بعذوبة وحنان.

مرة ثانية: ليس هذا كل شيئ .فبعض أعمال هذه المرحلة تميزت بدلالات نفاذة تجاه الواقع السياسى، و«الشرط الأنسانى» بوجه عام. خذ أمثلة قليلة:

فى الرحلة يحمل الأبن جثة أبيه فى السيارة وينطلق بها. هى المرة الأولى التى يحس فيها بأنهما قد تطابقا، وأصبح كل منهما للآخر بغير شريك، وسيظلان هكذا للأبد، لكن الإبن لايظل مع الأب للأبد، تفوح رائحة الجثة حتى يهجر أهل المدن مدنهم هربا منها «لامفر، إما حياتى أو موتك، لابد أن تنتهى أنت لأبدأ أنا»، وهكذا ترك الجثة فى العربة، تركها قبرا، ورجع حزينا للفراق، لكنه سعيد بالخلاص من الرائحة الغالية الملعونة.

قد تسمح هذه القصة باضافة صغيرة: أن الأبن قتل الأب قبل أن يحمله، قتله بالرغبة لابالفعل، وحين حمله فى السيارة كان هدفه اليقينى الكامل بأنه تحرر، فقد فجر القتل فى نفسه أعمق حب وأقوى كره فى ذات الوقت، انه ليس«الأب» أو «رمز السلطة» فقط، أنه كل شيئ فى وجود الإنسان يحبه ويخافه ويكرهه،إنه غلبة الماضى على الحاضر ومصادرته -الحاضر- لحسابه، إنه الرغبة، والثمن الذى يجب أن يدفع مقابل الحرية.

ولكن... ألا تكتسب القصة كلها دلالة جديدة تماما إذا عرفنا أنه كتبها فى يونيو ٧٠، قبل موت عبد الناصر بشهور ثلاثة، وبعد أن أصبح أمر مرضه معروفا للجميع؟

على نحو مشابه يمكن أن ننظر فى «الخدعة». أن رأس الجمل القبيحة المشقوقة تظل تطارد البطل أينما توجه، حتى تقف بينه وبينى امرأته فى الفراش، لكننا نلاحظ أن هذا يظهر له أول مرة وهو ينظر إلى وجهه فى نبع ماء، كأنه خرج عن الوجه ذاته. إنه وجهنا القبيح: كل مافعلناه وأنكرناه، كل مالم نفعله وادعيناه، كل مالانستحقه وأخذناه، وكل ماأخذناه ولم نعط فى مقابله، وكل ماطفحت به أعماق النفس من رماد الإحباط والفشل والبحث المحموم عن حقيقة مراوغة خلب.

وفى «بيت اللحم» تعيش الأرملة وزوجها الشيخ الأعمى وبناتها الثلاث، ولايمضى وقت طويل حتى يصبح خاتم الزواج مشاعا بين الأم وبناتها، كل تضعه فى إصبعها وتنام إلى جوار الرجل بانتظام لايخطئ، أما الشيخ فلايكف عن الضحك والغناء، يقول لنفسه مختالا ومراوغا إن

شريكته في الفراش هي دائما زوجته صاحبة خاتمه، تشيخ أو تتصابى، ينعم ملمسها أو يخشن، هذا شأنها، أما هو الأعمى فمن أين له باليقين، وليس على الأعمى حرج؟

من وراء قناع الفن الجميل يقول لنا الفنان الكبير - في ١٩٧١- إن هذا عصر التواطؤ الصامت، ينمو التواطؤ في الظلام، وسط الفحيح واللهفة وتأجج الرغبة، ثم يقوم جدار الصمت لايقوى أحد على اختراقه، لأن الكل مستفيد منه، راض عن قيامه، يريد له أن يدوم!.

* * *

وهل يمكن أن تنتهي متابعة أشعة ضوء القمر؟
لكن القمر لايبقى دائما مضيئا، ثمة وجه آخر لابد سيجئ ونراه.
هل العيب في عيوننا التي تنظر أم في ذات القمر؟.

القاهرة ١٩٩١/٥/١٢



الأدب الجديد فى السعودية

ملف العدد ملف العدد ملف العدد ملف العدد ملف العدد ملف العدد ملف العدد ملف العدد ملف العدد ملف العدد ملف العدد ملف العدد ملف العدد ملف العدد



دراسة: اسلام النفط والحداثة د. جابر عصفور
قصص: فهد العتيق/ يوسف المحيميد/ أحمد بوقرى/ هناء الحسينى.
قصائد: عبد الله الصيخان/ محمد جبر الحربى/ أشجان الهندى/ محمد الثبيتى/ على الدمينى.
ندوة: قضايا الواقع الابداعى فى السعودية- اعداد: أحمد بوقرى، غسان الخنيزى

دراسة

اسلام النفط والحداثة

د. جابر عصفور

اسلام النفط أو «البتروإسلام» مصطلح صاغة فؤاد زكريا، فى مقال قصير لافت(١) لوصف أحد التجليات التأويلية المعاصرة للإسلام فى منطقة الخليج والجزيرة العربية، حيث تتباعد الصورة المتأولة للأسلام عن المعانى الجذرية الأساسية للنص الاسلامى الأول، وتتحول إلى تجليات تخييلية تركز على مظاهر شكلية للتدين من ناحية، وتؤدى دورا أيديولوجيا هدفه تبرير العلاقات الاجتماعية المرتبطة بملكية الثروة البترولية والابقاء عليها من ناحية ثانية. فالهدف الأول والأخير لهذا «البترو اسلام» - فيما يوضح فؤاد زكريا - هو الحفاظ على علاقات الملكية المرتبطة بالثروة البترولية، والابقاء على نوع العلاقات الإجتماعية القائمة فى منطقة الخليج والجزيرة العربية، حيث تسيطر القلة على الكثرة، وتغدو الثروة البترولية امتيازا لنخبة تعمل فى خدمتها مؤسسة دينية تعبر عن مصالحها، وتبرر وجودها، وتضفى شرعية على علاقاتها، عملا بالمبدأ القديم: «الملك بالدين يبقى، والدين بالملك يقوى» (٢).

هكذا، تتخلق بنية فكرية دينية، ينعكس فيها البناء الاجتماعى، على نحو يسقط مصالحه على الشريعة ويبرر نفسه بها، فيعيد انتاج النص الأول لصالح علاقات هذا البناء، بواسطة مجموعات من التأويلات المترابطة التى تشكل- فى النهاية- نسقا من الوعى، يغطى مختلف جوانب السلوك والإعتقاد. هذا النسق له علاماته السلوكية التى تتمثل فى الحجاب واللحية والجلباب القصير وتوقف العمل

فى مواعيد الصلاة وتحريم قيادة المرأة للسيارات، ومنع الاختلاط بين الرجل والمرأة، والنظر إلى المرأة بوصفها عورة مثيرة للغرائز، وتحويل أداء الشعائر الدينية إلى غاية شكلية مستقلة، فارغة من مضمونها السلوكى والأخلاقى والاجتماعى الأول. وله قواعده الاعتقادية حيث «النقل» الذى يمثل نقيض مايمكن أن يلعبه «العقل» و«الاتباع» الذى يناقض «الابتداع» و «التقليد» الذى يعنى «جبرا» يناقض «الاختيار».

وأيا كانت العلامات أو القواعد التى يحتويها هذا النسق فى علاقاته فإن غايته، من حيث هو نسق، تبرير الفكر المؤول لعلة انتاجه، وتهيئة الأفراد المستهلكين لتصديق هذا التبرير والعمل بمقتضاه، على نحو يحقق المعنى السالب للايدولوجيا، من حيث علة تولدها التى تجعل منها قناعا للتوجهات السياسية الإجتماعية لمن ينتجها، ومن حيث وظيفتها التى تجعل منها وعيا زائفا، يحول بين الانسان وادراك العلاقات الفعلية فى تاريخه.

هذا النسق الذى تمثله بنية الاسلام النفطى يحتاج إلى دراسات متعددة، متأنية تكشف عن عناصره التكوينية، وعلاقاته التوليدية، على كل المستويات التى لاينفصل فيها النسق عن ممارساته المادية. ولاشك أننا فى حاجة إلى دراسة تقارن هذا النسق بالانساق المعاصرة له، من حيث هو نمط تأويلى، لتكشف عن خصوصيته، وتلقى الضوء على جانب من أيديولوجيا الخطاب الدينى التى لاتنفصل عن أوجه الصراع السياسى الإجتماعى الموجود فى الوطن العربى. ولكن مثل هذا النوع من الدرس التفصيلى المقارن يجاوز الهدف الآتى لهذا البحث الذى يريد التوقف عند هذا الاسلام النفطى، من حيث الآلية التى يستجيب بها إلى الحداثة، والكيفية التى تستند بها هذه الآلية إلى أصول فكرية قارة، ومايرتبط بهذه الآلية- أو يترتب عليها- من منطوقات تتشكل فى خطاب هذا الأسلام.

ومن الضرورى أن نؤكد ملاحظتين فى هذا المجال. أولاهما أن «أسلام النفط» تأويلى ابتداء، وأن العلاقة بينه و«الاسلام» بألف لام التعريف، أى الاسلام من حيث هو نص أول، علاقة تولد وليست علاقة تطابق. ان هذا لايطابق ذاك كما تطابق الصورة أصلها فى مرآة، وانما يتولد عنه كما يتولد الفرع عن الأصل، ولكن على نحو يتخذ معه الفرع تشكيلات مغايرة وظيفيا، لعوامل خاصة به، من حيث المكان السياسى والزمان الإقتصادى للفرع نفسه. بعبارة أخرى، أن علاقة اسلام النفط بالاسلام- النص الأول (لو استخدمنا مصطلح أدونيس- أركون)(٣)- هى علاقة النص الثانى بأصله الذى يعيد انتاجه لصالحه الخاص، من حيث هو نص ثان، عبر وسائط يمكن أن تسقط جوانب من النص الأول أو تضيف اليه، وان تضخم أو تصغر، أو تعيد ترتيب بعض المكونات، أو تركز على بعضها دون بعض.... الخ، مادام النص الأول «حمال أوجه»، يمكن أن يتوافق بعضها، أو كلها، تأويلا، والغاية النهائية لاعادة انتاج النص الأول. واذا كان هذا يعنى أن اسلام النفط أحد النصوص الثوانى المنتجة

لصالح لحظة زمانية، ومجموعة بشرية، فإن الاشارة اليه ليست اشارة الى النص الأول بحال. ونقده أو تحليل خطابه ليس نقدا أو تحليلا لخطاب النص الأول بل نقد وتحليل لأحد النصوص الثوانى (البشرية) التى تصوغ خطابا أيديولوجيا يعبر عن مصالح فاعليه.

ويقودنا ذلك إلى ملاحظة أخرى مؤداها أن اسلام النفط، من حيث هو نص ثان، يتفاعل تفاعل التناص مع كل النصوص الثوانى السابقة عليه أو المعاصرة له. ولكن علاقته دالة بالنصوص التى تحتويها شبكة التراث النقلى، والتى تمثل نقيضا للاتجاه العقلانى التجريبى من ناحية والاتجاه الصوفى الإشراقى من ناحية ثانية. ان إسلام النفط يمتح من المخزون النقلى (الاتباعى) الذى ظل معاديا للحداثة طوال عصور التراث، ويؤسس علاقة متميزة بفكر الحنابلة الذى تمثله كتابات ابن الجوزى وابن تيمية بوجه خاص، وهى كتابات لها علاقاتها الاصولية التاريخية بالمذهب الوهابى، أهم المذاهب النقلية السائدة فى منطقة الجزيرة العربية (٤).

ومايلفت الانتباه أن أصل «التقليد» الذى يصل بين نصوص اسلام النفط ونصوص فكر الحنابلة يسقط نفسه على العلاقة بينهما. فهى علاقة تشابه يدنى بطرفيه إلى حال من الاتحاد، واذا كان «المقلد» يكرر صوت السابق عليه كما تكرر الصورة المرآوية أصلها، فان اسلام النفط يكرر الأصوات السابقة فى التراث النقلى، فى حال من التشابه الذى ينطوى على دلالات دينية واجتماعية وسياسية وابداعية، تبدأ وتنتهى بضرورة الاتباع السلبى من غير نظر فى الأدلة.

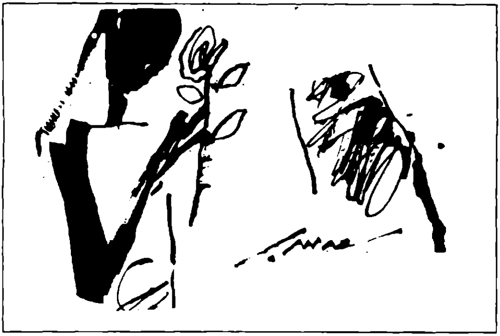
ويجد «التقليد» الاتباعى (الذى يصل بين الصورة وأصلها) مايدعمه ويبرره فى المأثور الذى تنطقه دوال من قبيل:(٥)

- قدم الاسلام لايثبت الا على قنطرة التسليم
- ان الشيطان مع الواحد.
- الشيطان مع من يخالف الجماعة
- قف حيث وقف القوم. وقل بما قالوا، وكف عما كفوا واسلك سبيل السلف الصالح
- اياكم ومحدثات الأمور فان كل محدثة بدعة. وكل بدعة ضلالة، وكل ضلالة فى النار.
- ماازداد صاحب بدعة اجتهادا إلا ازداد عن الله عز وجل بعدا.
- النظر إلى الرجل من أهل السنة يدعو إلى السنة وينهى عن البدعة عبادة.
- البدعة أحب إلى ابليس من المعصية. المعصية يتاب عنها، والبدعة لايتاب منها.

هذه الدول تشير إلى أصول نقلية يتم تأويلها فى الممارسة الأيديولوجية. فتتحول إلى مخايلات تقرن التقليد بسلامة الدين، وتصل أعمال العقل بالبدعة، وتربط البدعة بالضلالة المفضية إلى النار. وفى الوقت نفسه، تتسع بمفهوم البدعة لتجعل منها قرينة كل فعل انسانى يسعى إلى اكتشاف أفق مغاير. استنادا إلى مايقوله الحنابلة، فالبدعة:(٦)

«عبارة عن فعل لم يكن فابتدع. والأغلب فى المبتدعات أنها تصادم الشريعة بالمخالفة وتوجب التعاطى عليها بزيادة أو نقصان. فان ابتدع. شئ لايخالف الشريعة ولايوجب التعاطى عليها فقد كان جمهور السلف يكرهونه، وكانوا ينفرون من كل مبتدع، وان كان جائزا، حفظا للأصل وهو الاتباع». وإذ يرادف الاتباع الحفاظ على الأصل فإنه يخالف الابتداع ويعاديه دفاعا عن الشريعة،

فالله سبحانة وتعالى قد:(٧) «أمر خلقه بلزوم الجماعة. وندبهم الى الاتباع وحثهم عليه، وذم الابتداع».



(٢)

هذه الاتباعية تستند إلى مقولتين أساسيتين، هما بمثابة عنصرين تكوينيين مركزيين، يتشكل من تجاوب علاقاتهما النسق الايديولوجى لهذا النوع من الاسلام، وتتصل أولى المقولتين بتصورات الزمن (التاريخ) وتتصل الثانية بتصورات الانسان (الفاعل الملغى فى التاريخ) .

أما المقولة الخاصة بالزمن فتقودنا إلى مفهوم التاريخ الذى يرتد إلى أصله، بالمعنى الذى يوقع التصور الخطى الأفقى للزمن على تصوره الدائرى، حيث يتحول الزمن إلى حركة متكررة، ثابتة، تقع على نقاط خط منحدر، هابط، بدايته الايجاب المحض ونهايته السلب المطلق. فلا يغدو التاريخ حركة صاعدة توازى ارتقاء الانسان وتطور وعيه الموازى لتطور فعله الصاعد على سلم التقدم، درجة درجة، مع التراكم الكمى والكيفى للمعرفة التى يصوغها، والأفعال التى يصنعها، بل يغدو التاريخ حركة هابطة فى الزمن الذى هو نفسه حركة دائرية متكررة على خط منحدر، ينحط دائما كلما مضينا صوب المستقبل، وتباعدنا عن الماضى الأول الذى هو نقطة البداية، والمنهج، والأصل، والمثال.

وتجد هذه المقولة (التى أولاها أدونيس عنايته)(٨) ماينطقها فى التأويل النقلى للحديث «خير القرون قرنى، ثم الذين يلونهم. ثم الذين يلونهم» ومايوازيه من أنه «ليس عام الا والذى بعده شر منه»، أو «مامن يوم الا والذى بعده شر منه» مما يؤكد تأويله انتقاصا استهلاليا من تقدم المعرفة الإنسانية وتبريرا لصيغة «العلم فى نقص» التى بسطها الشاطبى بقوله(٩)

«المتأخر لايبلغ الرسوخ فى علم مابلغه المتقدم وحسبك من ذلك أهل كل علم نظرى أو عملى، فأعمال المتقدمين من اصلاح دنياهم ودينهم على خلاف أعمال المتأخرين».

وهى مقولة تبرر ثلاثية النقل والإتباع والتقليد، فما دام التاريخ منحدرا، والمعرفة هابطة، فالابتعاد عن الأصل يرادف السقوط المنحدر، على سلم المعرفة والقيمة. ولانجاة الا بالعودة إلى الأصل اتباعا، وتصديق كل مايصدر عنه تقليدا، والالتزام بما يروى عنه نقلا. وعندما تنعكس الصيغة على مجال

الابداع الأدبي فإنهـا تنتج أدبا تقليديا/اتباعيا/نقليا. وفي الوقت نفسه، تخلق وعيا أدبيا يتأبى على القهر، وينفر من التحول، وينحو إلى الإستجابة العدوانية لكل مايمثل «إحداثا» أدبيا، يخرق المعهود ويخرج عن المألوف.

والعلاقة بين مقولة الزمن ومقولة الانسان علاقة عضوية. وسواء كنا نتحدث عن الزمن الدائرى أو الزمن المنحدر فالنتيجة واحدة. اذ لاتعنى حركة الدائرة سوى الجبر الذى ينتقل من العلة إلى المعلول الذى يلزم علته- كما تلزمه- وجودا وعدما . أضف إلى ذلك أن الزمن المنحدر يشير إلى اللزوم نفسه الذى يفرض جبريته على الفعل الانسانى فى قدر مقدور. ان الزمن فى الحالتين يسقط نفسه ميتافيزيقيا على الانسان الذى تنحدر حركته الفيزيقية، جبرا على مستوى السلب فى التاريخ المتعاقب، وتثبت هذه الحركة على نحو أشبه بمحلك سر، جبرا، على مستوى الايجاب فى العلم/المعرفة/الأدب المتكرر. واذا كانت كل دورة للزمن لاتفارق جبرية تكرارها فان جبرية الكائن الدائر معها صورة أخرى من الجبرية نفسها. واذا كان كل تباعد عن النقطة التى يمثلها الأصل الأول استمرارا فى الانحدار المقدور على الكون فان هذا التباعد انحدار مقدور بالقدر نفسه على الكائن الذى لاتفارق جبريته جبرية كونه.

بعبارة أخرى، إن الجبر الميتافيزقى الذى يجعل الزمن الدائرى هابطا أيضا يسقط نفسه على الجبر الفيزيقى،ويغدو الانسان صورة أخرى للزمن الهابط، والعكس صحيح بالقدر نفسه، وربما كان الأدق أن نقول أن صورة الانسان المجبور تسقط نفسها على الزمن فيكتسب وعاء الفعل الانسانى دلالة محتواه المنفى الفاعلية فى سياق يؤكد تواشجه الفيزيقى والميتافيزيقى مايتولد عنه من تصورات اجتماعية وسياسية وابداعية وأدبية، لاتفارق صورة الكائن الذى توازى صفته «الاتباعية» صفته «الجبرية» بالمعنى الذى يجعل الجبر الملازم لانحدار الزمن التاريخى صورة منعكسة عاكسة للجبر الملازم لانحدار الفعل الانسانى.

ترى ماالقيمة التى يمكن أن ينطوى عليها «الانسان» مع هذه المقولة؟ انه يتحول إلى كائن مهين، مطبوع على ماهو عليه، خطاء بطبعه الذى تسيطر عليه نفس «لوامة» تكرر ضلالتها من عصر إلى عصر، فى الزمان الذى هو صورة الانسان ومرآته، حيث يتكرر الفعل الثابت بين فاعلة المجازى ومجال فعله. واذا كان الانسان مخلوقا واهيا لايفارق تكوينه قدرية مساره، ولايفارق مساره جبرية انقياده، فلاسبيل أمامه سوى أن يسلم زمامه إلى غيره، متبعا، مقلدا، فقدره المقدور فى زمانه المحتوم لايعنى سوى الوصاية الدائمة على فعله، والتحديد المسبق لمسار قدرته، والتوجيه القبلى لحركة عقله، على نحو يغدو معه هذا الانسان سجينا متعدد السجون، حركته اتباع لما ليس اختياره، وابداعه تقليد لما ليس من صنعه.

وإذ تبرر هذه المقولة حتمية الوصاية على الانسان سياسيا واجتماعيا فإنها تبرر معنى الفرقة الناجية وتؤكده، فالانسان الخطاء بطبعه لن ينجو من الضلالة الا بارادة متعالية عليه. هذه الارادة يسبق فى حاق مقدورها ايقاع الضلالة على البعض، وايقاع الهداية على البعض المقابل، فى ثنائية متضادة يتحول معها البشر إلى فاعلين

ومنفعلين بالكسب، بمعنى أقرب إلى معناه الأشعرى، حيث يغدو من اهتدى أو نجا مسؤولا عمن ضل أو غوى. ولكن لأن الضلالة كالنجاة، مقدورة سلفا، فان خطاب الفرقة الناجية ينطق ماهو مقدور عليها ولها، فهو خطاب ينفرد بالمعرفة دون غيره، ويمتلك اليقين دون سواه، فيتسم بنبرة تسلطية، قطعية، قمعية، على نحو لايمكن أن يتصف معه هذا الخطاب بأنه خطاب حوارى، أو خطاب وجود بالمعنى الذى قصد إليه مفكر مثل اريك فروم على سبيل المثال (١٠) بل يصبح خطابا أحادى الاتجاه، تعاليميا، أمريا، مخايلا، يقوم على وهم احتكار الحقيقة نقلا، وايهام الهداية اليها اتباعا، وضرورة التصديق بها تقليدا.

وكما أن العلاقة بين هذا الخطاب ومن يستقبله أو يتلقاه علاقة مفروضة سلفا الطرف الأول فيها (المرسل) هو الأعلى والثانى(المستقبل) هو الأدنى، فإن هذه العلاقة تكشف، فى ترابطاتها، عن بقية الثنائيات المتعارضة التى تلازم مقولة الانسان فى هذا السياق. فتشير إلى الثنائية التى تجعل بعض البشر أفضل من بعض ابتداء، والرجل أعلى من المرأة اطلاقا، والأنا أسمى من الأخر مقاما، وذلك بكيفية يوازى فيها الأدبى الاجتماعى، ويبرر بها الدينى السياسى، فى سياق تشير دواله، على سبيل التضمن أو اللزوم، إلى ارادة حاكم تنفى ارادة المحكوم، وذات متبعة تحمى نفسها بنفى حضور الأخر أو التهوين من شأنه، وتسلط مجتمع ذكورى يحمى تفرقه الاتباعى بمنطق مؤداه: (١١)

«ولاختلاط» المرأة مع الرجل فى ميدان العمل تأثير كبير فى انحطاط الأمة وفساد مجتمعها.. لأن المعروف تاريخيا عن الحضارات القديمة الرومانية واليونانية ونحوهما أن من أعظم أسباب الانحطاط والانهيار الواقع بها هو خروج المرأة من ميدانها الخاص إلى ميدان الرجال ومزاحمتهم، مما أدى إلى فساد أخلاق الرجال وتركهم لما يدفع بأمتهم إلى الرقى المادى والمعنوى. وانشغال المرأة خارج البيت يؤدى الى بطالة الرجل وخسران الأمة انسجام الأسرة وانهيار صرحها وفساد أخلاق الأولاد، ويؤدى إلى بطالة الرجل وخسران الأمة انسجام الاسرة وانهيار صرحها وفساد أخلاق الاولاد، ويؤدى إلى الوقوع فى مخالفة ما أخبر الله به فى كتابه من قوامه الرجل على المرأة».

(٣)

هكذا ينطق اسلام النفط خطابا أيديولوجيا، يستخدم بعض الماضى لتبرير مايشبهه من أوضاع فى الحاضر، ويعمل على بقائها بوسائل متعددة، مباشرة وغير مباشرة، وبكيفية يتقلص معها الماضى كله فى بعد واحد، ثابت جزئى، يغدو صورة مثلى لماض ذهبى لاسبيل الى مجاوزته بالأحداث أو التحديث. بالطريقة التى تتقلص بها النصوص التأويلية للنص الأول فى نص واحد، ثان، ينفى كل ماعداه من النصوص المغايرة التى انتجتها الاتجاهات العقلانية التجريبية الحدسية فلا يبقى من التراث سوى النص النقلى الاتباعى الذى يدخل من ينطق خطابه، أو يصدق به حظيرة «الفرقة الناجية» فالطرق كلها مسدودة على الخلق إلا من لزم بلاتباع وحارب الابتداع، عملا بقول السلف من الحنابلة:(١٢)

- من سمع من مبتدع لم ينفعه الله بما سمع، ومن صافحه فقد نقض الاسلام عروة عروة.
- من أحب صاحب بدعة أحبط الله عمله

وأخرج نور الاسلام من قلبه.

وأقل مايمكن أن يفعله المتبع لهذا الخطاب، فى حالة تصديقه، والخطاب ينبنى لايقاع التصديق، هو المسارعة إلى حظيرة «الاتباع»، والبحث عن السلامة فى «التقليد». ولكن هذا الاقل من الفعل يمكن أن يكون بداية للأكثر حيث التحول من التساؤل عن معنى الحداثيين إلى الهجوم عليها، والانتقال من رفضها إلى قمعها، حفاظا على عروة الاسلام، وتطبيقا لمبدأ الجهاد، وحماية للنفس من «الابتداع» الذى يخرج نور الاسلام من قلب أصحابه، وأصحاب أصحابه، ويحشرهم جميعا ومن يلوذ بهم فى ظلمات الكفرة فالواجب محاربة الحداثة، والتحريض على الحداثيين، فى خطاب أول مايقابل سمعنا منه:(١٣)

«أن من الواجب على كل مسلم رضى بالله ربا وبالاسلام دينا، وبمحمد صلى الله عليه وسلم رسولا، أن يجاهد فى سبيل اعلاء دين الله بيده ولسانه كل ضال فى دين الله بالابتداع. وان من الواجبات على أهل العلم والايمان فى هذا الزمان مجاهدة أهل التشكيك والنفاق من العلمانيين والشيوعيين والبعثيين والوجوديين الذين يتقنعون بأردية الأدب ويتسترون تحت مظلات تحديث أشكال وأساليب الشعر والقصة والرواية والنقد».

ولاتقتصر الوظيفة الأيديولوجية لهذا الخطاب على ماتؤديه من دور أو أدوار داخل الدولة النفطية الخليجية بل تتجاوز ذلك إلى أفق الوطن العربى، ليلعب الخطاب دور الدرع الذى يقى الدولة النفطية من «البدع» الجديدة، أو المعاصرة، التى تحمل ماأتى به «أهل التشكيك والنفاق من العلمانية والشيوعيين والبعثيين والوجوديين» من ضلالات «القومية» و«الحرية» و«الإشتراكية» و «الوحدة» تلك البدع التى أسهمت فى انتاجها، أو تصديرها، دول المثلث المشرقى (مصر، سوريا، العراق) التى سبقت إلى التحديث المادى من ناحية، والتى اقترن فيها التحديث بأكثر من شكل من أشكال الحداثة الفكرية والإبداعية من ناحية ثانية.

واذا كانت الحداثة والتحديث وجهين لعملية واحدة طرفها الأول التغيرات المادية التى تصاحب التحديث على مستوى أدوات الانتاج وعلاقاته التقنية فى المجتمع وطرفها الثانى التغيرات الابتداعية التى تصاحب الحداثة على مستوى علاقات المعرفة وأدوات انتاجها فى المجتمع نفسه- أقول اذا كانت الحداثة والتحديث وجهين لعملية واحدة لاينفصل طرفاها فى علاقتهما الجدلية فان موجات الحداثة والتحديث التى شهدتها دول المشرق العربى التى سبقت الى التغير، تحديثا وحداثة، بحكم ظروف متعددة، كانت تصوغ أشكالا مغايرة من الخطاب، تشير دواله الى مدلولات الحرية والعدل والعقلانية والتنوير والعلمانية والتطور والانقطاع... الخ، وغيرها من المدلولات التى لاتكف دوال الحداثة عن الاشارة اليها، فى نسق ينفى النسق الاتباعى وينقض شبكته العلاقية فى خطابه الخاص.

ولقد كان اسلام النفط- الى ماقبل العام السابع والستين- يلعب دور النقيض الذى يقوم بدور الدفاع فى مواجهة خطاب الحداثة- التحديث. ولكن «النكسة» ومانتج عنها- على نحو مباشر أو غير مباشر- من انكسار المشروعات الفكرية (القومية/الانسانية) الكبرى، وانحسار الثلاثية المتغايرة الترتيب: «الحرية، الإشتراكية، الوحدة» الى جانب الدوال المصاحبة لها على المستويين الإجتماعى والسياسى، وما أعقب ذلك من تغيرات إقتصادية موازية للردة القومية والعلمانية، وما فرضه تفجر الثروة النفطية من تغيرات فى سوق العمالة، وهجرة مثقفى المثلث المشرقى (وغيره).

وماصحب هذه التغيرات وتلك الهجرة من تحولات في الترتيب القيمى لدى المثقفين- أقول ان «النكسة» وماتج عنها قد تركا المجال خاليا أمام اسلام النفط، لينتقل من منطق التبرير الدفاعى لأوضاع خليجية، أو قطرية، إلى الاندفاع بدعوته إلى الأقطار التى كانت تصادره، وطرح مشروع بديل، بعد بتقليم ماعجزت مشاريعها السابقة (القومية/ الانسانية) عن صنعه، وأصبحنا نسمع من يقول:(١٤)

«حديث الحل الاسلامى» هو حديث الساعة داخل العالم الاسلامى وخارجه، هو القضية التى تشغل بال الذين يرجون والذين يخشون، بعد مافشلت كل الحلول البديلة، وبعد مابدا أن كل القوى قد تآكلت أو استكانت... سكتت كل الأصوات، وبقى أنصار «الحل الاسلامى» وحدهم في الساحة»

وقد زاد من مخايلة خطاب اسلام النفط، ومايعد به من حل اسلامى، بريق الثورة الايرانية، وماصحب بدايتها من وعد بالأرتقاء بالانسان المسلم وتحريره، على نحو اسهم (بطرائق غير مباشرة) فى ولادة «اليسار الاسلامى» وانتشاره النسبى، حيث الدعوة المجددة بالعودة إلى النص الأول، واعادة انتاجه تأويلا، لكى يسهم فى الأنتقال من العقيدة إلى الثورة، ويسهم فى تحقيق حلم أن تمتلئ الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا بواسطة «فرقة ناجية» مغايرة.

وبقدر ماكانت الأنظمة السياسية (التقدمية؟) تتراجع عن أحلام «الحرية، الاشتراكية، الوحدة» التى بشرت بها فى الوطن العربى كله، وتكشف عجزها عن تحقيق ماوعدت به جماهيرها، على مستويات العدالة الإجتماعية والتحرر القومى والفردى، وذلك بسبب طبيعتها التى لاتفارق خصائص «الدولة التسلطية»(١٥)

كانت هذه الأنظمة تسعى إلى المصالحة مع الأنظمة النفطية الخليجية الغنية، والحصول على الدعم المالى منها، وفى الوقت نفسه، انطلقت ثقافة نفطية موازية لاسلام النفط، تسعى إلى فرض نماذجها وقيمها المصاحبة لثراء النفط وأنماطه الاستهلاكية، وتعمل على تغيير علاقات الثقافة العربية المعاصرة، وأدوات انتاجها، بما يوجه هذه العلاقات والأدوات إلى مايشبع المستهلكين (الجدد) ولايناقض نسقهم الأيديولوجى أو يهدده من ناحية، ويباعد بينهم وبوادر الحداثة أو مشروعاتها التى لاتعنى سوى الابتداع من ناحية ثانية، وتؤكد- بقدر ماتنشر- رواكزها الأصولية التى لاتعنى سوى الإتباع من ناحية ثالثة.

وفى هذا السياق، أخذ اسلام النفط يحتكر لنفسه صفة الخطاب الناجى، خاصة بعد أن خفت بريق الثورة الأيرانية ومابدا من أن وعدها الحالم بعيد المنال، وأن أموال النفط هى المنال. أضف إلى ذلك مايتجاوب به هذا الخطاب مع بنية الثقافة السائدة بين الأغلبية السنية، حيث المذاهب النقلية الغالبة هى الأصل. وبقدر ما أخذ خطاب اسلام النفط يحتكر لنفسه صفة «الاسلامى» بالقياس الى كل خطاب مغاير، أصبح كل خطاب مخالف دريئة لأن يوصف بالابتداع، بالمعنى الذى ينفى عنه صفة «الاسلامى»، فى صراع التأويلات المتضادة، استنطاقا لمعنى مؤول فى حديث افتراق الملة على ثلاث وسبعين فرقة، اثنتان وسبعون منها فى النار وواحدة فى الجنة. فاسلام النفط هو اسلام «الفرقة الناجية»، بعد أن فشل الجميع ولجج أصحاب «الحل الاسلامى». وكما يقوم خطاب هنا

الاسلام بدور التبشير بهذا الحل، وتقديم مشروعه البديل، فانه يقوم بدور الدفاع عن هذا المشروع، ومواجهة امكان ولادة مشروعات (يسارية) جديدة، أو على الأقل عودة مشروعات الخمسينيات الناهضة إلى اقتحام مجالة الحيوى، وذلك باعادة الدول التى اقترفت إثم هذه المشروعات إلى هدى «الاتباع» الذى لايعنى- فى هذا السياق- سوى الطاعة السياسية لنموذج «دولة تسلطية» جديدة فى الخليج والجزيرة(١٦).

ولأن خطاب اسلام النفط يطرح نفسه بوصفه المشروع البديل الذى ينبغى أن يتقدم كل المشروعات ويستبدل بها، ليفضى بالأمة إلى النجاة، بعد أن شهدت هذه الأمة ماانتهى اليه ابتداع الفرق الضالة عام ١٩٦٧، فان هذا الخطاب يحاول أن يضفى على نفسه صفة الشمول، بقواعده التى تنظم الدين والدنيا، وتمتد من الميتافيزيقى إلى الفيزيقى، فى سياق يصل الفنون بالعلوم، والمعرفة الدينية بأشكال الفعل الاجتماعى، وأشكال الوعى السياسى بألوان الوعى الأدبى، فنسمع عن «نظرية الأدب الاسلامى»، بوصفها النظرية الناجية فى مواجهة النظريات الغاوية.

ويتكرر الحديث عن «المسرح الاسلامى» و«النقد الاسلامى» و«الواقعية الاسلامية فى الأدب والنقد»، جنبا إلى جنب النظريات الناجية الموازية، حيث «التفسير الاسلامى للتاريخ» و «الاقتصاد الاسلامى» و«علم النفس الاسلامى» و«الطب الاسلامى» أو «نظريات الاجتماع الاسلامية» و«السياسة الاسلامية»... الخ(١٧).

(٤)

وخطاب الحداثة من أهم أشكال الخطاب المضاد لاسلام النفط، ولعله الخطاب الأكثر أهمية فى المواجهة التى نشهدها هذه الأعوام، بعد أن خفتت نبرة غيره من الأشكال الخطابية الأخرى، نتيجة المتغيرات الجذرية المتعددة، قوميا وعالميا. ويزيد من هذه الأهمية أن خطاب الحداثة متعدد الأبعاد، متباين المستويات، تقوم وحدته على كثرة لاتنفى انتظامه، وتتنوع مكوناته بما يؤكد حيويته، على نحو يجعله قابلا للتقاطع والتداخل مع الأشكال الخطابية «الاشتراكية» و«القومية» و«الليبرالية» وقادرا على تأسيس نفسه بتراث عقلانى مضاد للتراث التقليدى/ النقلى/ الاتباعى وقابلا لأن يأخذ من «الآخر» دون أن يفقد خصوصيته، فلقد وصل هذا الخطاب الى درجة من تنوع الوعى الذاتى واكتماله، بعد حوار طويل مع أشكال الخطاب الموازية له، طوال فترة المد القومى.

ومن الطبيعى أن يمثل خطاب الحداثة نقيضا صارما لكل ماينطوى عليه خطاب اسلام النفط من دلالات، فالحداثة تعنى الابداع الذى هو نقيض الاتباع، والعقل الذى هو نقيض النقل، وهى تؤكد أن المعرفة الدينية شأنها شأن ارادة الفعل الاجتماعى السياسى لاتتشكل الا انطلاقا من حرية الفرد وقدرته على الاختيار، ومن ثم مسئوليته الواعية فى صياغة أفعاله وتوجيهها، وفهم عقيدته وتأويلها، بالمعنى الذى يجعل الممارسة الدينية القائمة على الاختيار وجها آخر للفعل الاجتماعى السياسى الذى لايناقض العدل



أو يفارق الحرية، حيث لايغدو الفرد العارف- صانع المعرفة ومبدع الفعل- مذعنا اذعان التقليد للجماعة، كأنه متلق سلبى لايسهم فى تأسيس معرفة أو صياغة فعل، بل يغدو منتجا، فاعلا، مريدا ، مختارا ، فى صياغة معرفته وأفعالة التى هى مسؤوليته وشرط حريته مع الجماعة وضدها على السواء.

ان الفرد الحداثى يتأبى على التأويل النقلى الذى يجعل صورة «الشيطان» تلازم «الواحد» أو من يخالف الجماعة، ويؤسس صورة الانسان المغاير الذى يحركه وعى ضدى، وتوتر معرفى لاتهدأ رغبته فى البحث عن أفق مغاير واعد.

واذا كانت الحداثة تعنى- فكريا وعلميا- البحث الذى لايتوقف لتعرف أسرار الكون وتعمق اكتشاف الطبيعة، والسيطرة عليها وتطوير المعرفة بها، ومن ثم الارتقاء الدائم بموضع الانسان من الأرض، فانها تعنى- اجتماعا وسياسيا- الصياغة المتجددة للمبادئ والأنظمة التى تنتقل بعلاقات المجتمع من مستوى الضرورة إلى الحرية، ومن الاستغلال الى العدالة، ومن التبعية الى الاستقلال، ومن الاستهلاك الى الانتاج ومن سطوة القبيلة أو العائلة أو الطائفة إلى الدولة الحديثة ومن الدولة التسلطية الى الدولة الديمقراطية. بذلك تجعل الحداثة الانسان جديرا بالصورة التى كرمه الله بها، حين خلق آدم على صورته واستخلفه على أرضه. واذا كانت الحداثة تغير عالم هذا الانسان وفانها تسبق ذلك بتغيير ابداعه، على نحو يغدو معه المفهوم الأدبى للحداثة قرين المغامرة الدائمة فى اللغة وباللغة، لصياغة التساؤل الذى لاينقطع، واكتشاف الأفق الذى لاينغلق، وتجريب الأداة التى لاتفارق هاجس التوتر والتغير والتجدد.

ان الحداثة- بهذا الفهم- تبشر بانسان قدرته على التمرد لاتفارق نهمه فى التعرف، وتساؤله الذى لايتوقف ولاينفصل عن تطلعه الدائم إلى ابداع: (١٨)

يغير اللحمة والسداة والتكوين
كأنه يدخل من جديد
فى سفر النشأة والتكوين

هذا الإنسان ليس سجين دائرة الزمن المنحدرة دوما، أو مفعولا لها. أنه الفاعل الذى يحرك زمنه

بتمرده، وبما يمارسه من حريته التى تجعل منه صانع تاريخه، فى زمان يتقدم ولاينكص، يتطور ولايتخلف، بتراكم الخبرة واضافة الوعى ومجاوزة السؤال حيث يضيف السابق إلى اللاحق لا على سبيل الاتساء والاتباع بل على طريق الابتداع والانقطاع.

واذ ينفى هذا الفهم عن خطاب الحداثة الثنائية الجبرية، الملازمة لمقولتى الزمن والإنسان، فانه ينفى الثنائية المتضمنة لعلاقة الأعلى/ الأدنى، ويستبدل بمنطق التقابل غير المتكافئ منطق العلاقة الجدلية، حيث يتفاعل الحاكم والمحكوم، السابق واللاحق، الرجل والمرأة، الأنا والأخر، وينتفى معنى الحقيقة الجاهزة، القبلية، السابقة الصنع، التى ينقلها الأعلى إلى الأدنى، ويحل محله معنى مقابل لحقيقة نسبية، متغيرة فى حالة صنع دائم تتشكل فى خطاب حوارى يسهم كل أطرافه فى انتاجه.

ولأن الحداثة تحيا فى مناخ التساؤل المتوتر، بعيدا عن عبودية التقليد والجبر فانها تتخطى «النموذجية» و«المرجعية» ، وتتحرك فى أفق يجدد باستمرار صورة الأشياء وعلاقة الانسان بها ، على نحو يجعل من خطابها خطابا يبشر برؤيا جديدة، هى- جوهريا- رؤيا تساؤل واحتجاج: «تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد(١٩) وتتشكل هذه الرؤيا، فى لحظة تاريخية متميزة، تتقابل فيها الأوضاع، وتتصارع فيها الاتجاهات السياسية، وتتصادم المصالح الاقتصادية، وتزدوج الثقافة فى ثنائيات متضادة تضاد السائد/ الهامشى، والثابت/ المتحول والسلف/ الخلف، والنخبة/ الجماهير، والمستغل/ المستغل، والمتأصل/ الوافد فى سياق اجتماعى يغدو معه خطاب الحداثة معبرا عن: (٢٠)

التناقض والتصادم بين البنى السائدة فى المجتمع، وماتتطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التى تستجيب لها وتتلاءم معها».

واذ يباعد هذا الفهم للحداثة بين خطابها وخطاب اسلام النفط، تباعد النقائض المتصارعة التى ينفى وجود أحدها حضور الآخر. فإن هذا التباعد يصل كل خطاب من الخطابين المتناقضين بنظيره فى الحاضر والماضى على السواء. اذ بقدر مايعود خطاب الاسلام النفطى إلى التراث النقلى، يستمد منه تأصيلا أو يجد فى اتباعه تبريرا، فإن خطاب الحداثة يصل نفسه بالتراث العقلى، التجريبى، الحدسى ، حيث تتأسس صورة مغايرة للفرد، الفاعل، المختار المريد، معرفة وعملا، فى سياق يؤكد أولوية الفعل الانسانى فى تأسيس المعرفة وصياغة الواقع، بكيفية تنقى- بقدر ماتواجه- الأولوية المطلقة للتقليد والجبر، ومايقترن بها أو يترتب عليها من أولوية التسليم فى علاقة الفرد بالمؤسسة الدينية، وأولوية الطاعة فى علاقة الحاكم بالمحكوم، وأولوية النقل فى علاقة الخلف بالسلف، فى سلسلة المتوازنات التى يتجاوب فيها الدينى والدنيوى، الاجتماعى والأدبى، الفنى والعلمى.

واذ يصل خطاب الحداثة نفسه بأشباهه فى تراث الماضى فانه يصل نفسه بما يدعمه فى انجاز الحاضر، ويتأثر تأثر التفاعل والحوار بحداثة الأخر، مكرراً بذلك الآلية التى انطوت عليها تجليات الحداثة العربية دائما فى عصور التراث حيث يتخلق الوعى الضدى للحداثة من الادراك المتمرد لصورة الحاضر موصولة بماضى الأنا وحضور الآخر على السواء.

وكما حدث فى الحركة الأولى للحداثة العربية التى تأسست ملامحها منذ القرن الثانى للهجرة، مؤسسة بذلك أول أشكال الانقطاع الابتداعى، العقلى، ومن ثم

بداية الصراع مع التيار النقلى الاتباعى، حيث تفاعلت هذه الحركة مع الآخر الذى انتج ثقافة العالم القديم (الهند-فارس- اليونان) تفاعل الفكر الذى لايكتمل وعيه بذاته الا بتأملها فى آخر سواه، بعيدا عن منطق التقليد أو التسليم الذى يتناقض مع الوعى الضدى الذى لابد أن ينطوى عليه كل خطاب حداثى، حدث الأمر نفسه فى خطاب الحداثة العربية المعاصرة، حيث تخلق وعيها الضدى من ادراك صورة الحاضر موصولة بماضى الأنا سلبا (حيث تراث النقل والاتباع) وايجابا (حيث تراث العقل والابتداع) وحضور الأخر سلبا وايجابا فى آن معا.

(٥)

كيف يستجيب الخطاب الأيديولوجى لاسلام النفط إلى الحداثة؟ إن الصدام واقع لامحالة، فالحداثة لاتمثل نقيضا معرفيا للأسس القارة التى يتكون منها اسلام النفط بل تمثل نقيضا وجوديا واجتماعيا وابداعيا. ولايتوقع المرء من الخطاب الايديولوجى لاسلام النفط سوى الاستجابة العدائية الى الحداثة وخطابها الضدى ولكن عنف هذه الاستجابة، والحدة البالغة التى يتحول بها الرفض إلى حرب قمعية للحداثة الأدبية بوجه خاص، بوصفها طليعة الحداثة ، وتعدد أشكال هذه الحرب وتنوع وسائلها الإعلانية- الخطبة فى المسجد والحفل، الكاسيت، المنشورات والملصقات فى معاهد العلم والجامعات والمنتديات، المجلة، الكتاب- كل ذلك يتطلب التفسير ويفرض التحليل.

ويبدأ التفسير بما ينتج عن الحداثة نفسها من صدمة تهدد أبنية الوعى الاجتماعى السائد من ناحية، ومن استجابتها الى متغيرات التحديث فى هذه المنطقة من ناحية ثانية. ان لحظة الحداثة قرينة لحظة التحديث. قد لاتتطابق اللحظتان تماما، ولكن مابينهما من علاقة متعددة الأبعاد تجعل من انبثاق احدى اللحظتين علة، أو بشارة، أو علامة على انبثاق اللحظة الثانية. ولايمكن لمجتمع أن تتطور أدوات انتاجه المادى، فى مستويات متعددة، دون تحديث يحمل بذور الحداثة فى طياته، على نحو ذاتى من داخل المجتمع، وعلى نحو يتجاوز الداخل إلى الخارج، حيث يتفتح المجتمع على غيره، مهما كان حذره، ويتقبل حداثة الأخر، كما تقبل وسائل تحديثه. واذا كانت لحظة التحديث ترتبط بتغير أدوات الانتاج المادى وتغير علاقاته فانها تعنى- من ثم-ماينتج عن هذا التغير، أو يوازيه، على مستوى عمليات انتاج المعرفة وعلاقاتها، على نحو يؤدى إلى تولد تناقض بين أبنية المجتمع السائدة وماتتطلبه أدوات التحديث وعلاقاته، ماديا ومعرفيا، من أبنية تستجيب اليها وتتلاءم معها.

وأحسب أن المجتمع فى الخليج والجزيرة قد وصل إلى مشارف هذه اللحظة، وأن عنف الاستجابة المضادة إلى الحداثة، والنبرة الهجومية عليها يرتبطان بالشعور بهذه اللحظة المزدوجة، والخوف من أن يصل التناقض بين طرفيها إلى مايهدد المجتمع. فالحداثة ليست خطرا وافدا

فحسب، بدعة طارئة يحملها المتعلمون المتكاثرون من الخارج أو ينقلها المثقفون عن الآخر البعيد، وانما هي- فضلا عن ذلك- عنصر ذاتي، وعي ضدى يتولد داخل أبنية المجتمع، ومن صميم علاقاته، ونتيجة تغيراته الذاتية التي هي علامة على بوادر تحول آت. قد يكون الوعي الضدي المتولد ثانويا بالقياس إلى أبنية الوعي السائدة، ولكن تلك طبيعته الهامشية دائما. أضف إلى ذلك أن مايتصف به من اغواء وقدرة انتشارية، وعدوانيته المرتبطة بآليته الدفاعية، تجعل منه عنصرا خطرا لابد من استئصاله وبتره، دون هوادة أو تردد، في استجابة قمعية.

هذه الإستجابة يومئ عنفها إلى دوافعه الإجتماعية السياسية المضمنة، لكن هذه الدوافع تنكشف خلال أقاويل دالة في وصف هذه الحداثة وأصحابها الذين يريدون الانطلاق بلا ضوابط وبلا معايير في كل شئ، في الفكر والأدب، وبالتالي في الحياة عموما ،والذين يسعون من خلال الغموض إلى انشاء وايجاد واقع فكري جديد، منفصل ومقطوع عن واقع الأمة الفكري وماضيها العلمي والعقلي والأدبي، ان الحداثيين «أصحاب فكر تغييري، يسعى لتغيير الحياة» فهم «ينادون بالغاء كل شئ» و«يسعون لكي يفرز هذا الفكر حركة اجتماعية خاصة»، و«لايرضون بالتغيير السلمي ولايقرونه وسيلة من وسائلهم»(٢١).

وبغض النظر عن صدق هذه الأقاويل أو كذبها فانها تكشف عن البعد الإجتماعي الكامن وراء عنف الإستجابة، وفي الوقت نفسه تشير إلى موقف دفاعي يغطي خوفه بالغلو في عنفه، خصوصا حين تبرز الاشارة إلى مافي الحداثة من «فكر تغييري» يستثير الآلية الدفاعية لخطاب اسلام النفط، فكلما ازداد هذا الخطاب خوفا من الحداثة ازداد عنفا في الهجوم عليها، من حيث هي: (٢٢)

«منهج فكري، ذو نظرة محددة للكون والحياة والانسان وعلاقتها ببعضها وبدايتها وغايتها ونهايتها».

«منهج شمولي.. يمنح الحياة بعدا جديدا وينشئ فيها واقعا جديداً».

«منهج فكري متميز يسعى لتغيير واقع الحياة، ليتفق مع مايطرحه ذلك الفكر من مفاهيم وأساليب للحياة، ومن نظرات خاصة لصياغة الانسان وفق معطيات ذلك الفكر.

مما يؤكد أن الحداثة- عند خصومها- ليست تصورات جزئية خاصة بمدرسة أدبية أو حركة فنية، وانما هي رؤيا عالم تهدد العالم الذي ينطقه اسلام النفط ويبرره، بما تحمله هذه الرؤيا من حلم عن «واقع جديد» يؤدي الى «الغاء كل شيئ».

ومن اللافت للإنتباه أن الخطاب المعادي للحداثة لايصل رلى ذروته وأقصى عنفه الا ازاء النص الشعري الذي يعبث بتصوراته النقلية عن الإنسان، أعني النص الشعري الذي يحرك الرعب الإجتماعي من الحداثة، وينطق رفض المقولة المضمنة عن الإنسان المجبور فيفجر صورة الإنسان الخانع الراضي بما قسم له ويستبدل بها صورة انسان آخر. مختار، مريد، قلق، متوهج برغبته في التجاوز، متلهب بحلمه في الصعود إلى ماينفي به جبرية سجنه في طقس القدر، وتقليدية معرفته في طقس الوطن، على نحو أقرب إلى مايومئ اليه المقطع التالي من قصيدة عبد الله الصيخان «كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس»: (٢٣).

اصعد ياحبة قلبي، اصعد

ستلاقي رهطا يسترقون السمع على درجات الكون،

فحادثهم...

اسمع مايعطيك مفاتيح الأشياء ومايمنع ساقك

فى الريح مدى ويديك نهار.

هذى آخر عتبات الكون الكامل.
أنت الآن على لهب منها فادخل
وتيمم بالنار وصل
تأمل ماحولك
زاوج بين الرمل وبينك، وبين النار وبينك، بين الماء وبينك.
وادخل فى جدل الأشياء
أنت الآن ترى.
أنت الآن.
ترى.

ازاء هذا الانسان المتطلع إلى امتلاك مفاتيح الأشياء وسر الحركة، المتيم بنار الثورة، الذى يدخل فى جدل مع الأشياء ليرى ويكتشف، ويندفع فى التجربة الحية، خطوة الريح، إلى آخر عتبات الكون: حيث النار رمز المعرفة والتجدد والخلق والتمرد، والماء رمز الولادة الجديدة والتخلق- ازاء هذا الانسان يتفجر عنف خطاب اسلام النفط، وتتوجه حملته القمعية. قد تتغير الأساليب وتتحرك فى اتجاهات متعددة، لكنها تبدأ من هذا الانسان ابن الصحراء الجديد، الصاعد إلى الشمس.

والخطيئة الأولى لهذا الانسان الجديد التى تتفرع عنها كل خطاياه، وتنبثق عنها كل آثامه، هى التمرد الذى يؤكد حريته وارادته، وقدرته الخلاقة التى تنفى ماطبع عليه من جبر، ومافطر عليه من «تقليد». هذه الخطيئة تضع الانسان الجديد، ابن الصحراء، مباشرة فى مواجهة صدامية حتمية مع «القدر» المقدور عليه تأويلا لانصاً، أعنى مع الصيغة الاتباعية للقدر السائدة فى نصوص الاسلام النفطى ومكونات خطابه، بكل ماتنطقة هذه الصيغة وتؤكده من دلالة اجتماعية تكمن وراء سطح الدلالة الدينية، وتبرر تأويلها على هذا النحو دون ذاك. هذه الخطيئة تتكرر لافتة فى هجوم الاسلام النفطى على فكر الحداثة وابداعها وتزداد الحاحاً فى الشعر بوجه خاص، وتتجلى فى أقوال من قبيل:

- «عدوان شرس على المفهوم الاسلامى للقدر».
- «انهم يعمدون إلى العبث بالمفهومات والمقومات الدينية ويستخفون بمقام الألوهية ويهزلون بالقدر»(٢٤).
- «فى هذين البيتين مايشعر بالتذمر من القضاء والسخط عليه»(٢٥).
- «ظهر فى الأدب العربى الحديث اتجاه نحو العبث بالمفهومات الدينية العليا والاستخفاف بمقام الألوهية، ونشر الصور والعبارات التى تهون من شأنها، بل وتتطاول فى وقاحة كبيرة عليها، وتصور القدر على أنه ظلم محض، يعاند الرغبات البشرية المشروعة ويحبس لحظات السعادة عن البشر، وتصور الانسان على أنه بطل يقوم بمغامرات ومجازفات تتحدى سلطانه»(٢٦).

هذه الأقوال مثال على غيرها، وكثرتها اللافتة لاتختلف عن الحاحها فى ماتدل عليه. وهى تتوجه إلى مقاطع وقصائد لشعراء الحداثة، خارج منطقة الخليج والجزيرة وداخلها على السواء، وتنهمر كالخراب على كل أدب حداثى.

ولكن ثمة قصيدة نالت دون غيرها أكبر قدر من هذه الخراب، ونال صاحبها أكبر قدر من الهجوم، بوصفه رمز الحداثة والتحديث البارز فى هذه المنطقة. أعنى عبد العزيز المقالح، الشاعر اليمنى الذى تجاوز ابداعه أفق المنطقة، وصار أحد

أعمدة الشعر العربي المعاصر.

وخطيئة هذا الشاعر هي خطيئة أقنعته الإبداعية، تبدأ بالرغبة في تجاوز زمن الثبات والجمود والاتباع، ومن ثم «الخروج من الجلد» وتنتهي بفعل «الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل» حيث القلم الذي يتحول إلى سيف، والأحرف التي تتلألأ بالوعد:(٢٧).

كل حرف لسان من الماء
حنجرة يتوقد فيها
الحنين إلى الفعل
يشتاق،
يرفض،
يعتصر السحب المبحرات على الغيم مزنا
ليغسل جدب القرى.

و«الحنين الى الفعل»- في هذا السياق- قرين «نجمة الصبح» التي تطلع من «قفص الليل»، وتغدو «شمسا» » تشرق في قصيدة «الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل»، على نحو يتجاوب ودلالة صعود ابن الصحراء إلى «الشمس» في قصيدة عبد الله الصيخان.

ولكن «الحنين إلى الفعل»- عند المقالح- يبدأ برفض مايسجن الإرادة، وتأكيد الحرية المناقضة للجبر، والزمن، والتقاليد، والرجال الخارجين من بطون الكتب الصفراء في كل عصور التاريخ. ان «قدر» الانسان هو «اختياره»، واختياره شعار حريته وعلامة مجده فالاختيار فعل، حركة صوب الآتي، وصل للانقطاع الذي يفصل بين زمن الرماد وزمن الورد، لأنه الارادة التي تعي حضورها والوعي الذي يؤكد وجوده، والكتابة- الفعل التي تهز جذوع القبيلة ليخرج من طلعها وطن منتظر.

هكذا أصبح عبد العزيز المقالح «أحد سدنة الحداثة المشهورين» «ومن الذين نالوا مرتبة الامامة عند الحداثيين لدينا» فيما تؤكد «الكاسيتات» التي توزع في المملكة السعودية والتي نشر بعضها في مجلة «الناقد». وأصبح المقالح- كذلك- «شاعر الرموز المرفوضة» فيما يؤكد أحد المقالات المنشورة بمجلة «الدعوة» السعودية، وهو «ملحد خبيث» فيما يؤكد كتاب «الحداثة في ميزان الاسلام»، حيث نواجه المزيد عن «صاحب الفكر اليساري».. المغرم بماو الشيوعي الصيني.. صاحب القصيدة الشهيرة» وذلك كله من قبيل العينة التي تكشف عن بعض ما يواجهه هذا الشاعر الكبير والناقد اللافت من اتهام وهجوم. ولكن ما القصيدة الشهيرة التي انصب عليها الهجوم، واتهم الرجل بسببها بالالحاد؟ انها قصيدة «الاختيار» التي نذكرها لنرى سبب الاتهام:(٢٨)

بين الحزن الراكع والموت الواقف
اختار الموت.
بين الصمت الهاني والصوت الدامي
أختار الصوت
بين اللطمة والطلقة
أختار الطلقة
بين السوط وبين السيف
أختار السيف
هذا قدري..
هذا مجدي..
هذا شرق الانسان

٢-

كان الله- قنيعاً- حباً، كان سحابة

كان نهاراً فى الليل،

وأغنية تتمدد فوق جبال الحزن.

كان سماء تغسل بالامطار الخضراء تجاعيد الأرض

اين ارتحلت سفن الله.. الأغنية، الثورة؟

صار الله رماداً

صمتاً

رعباً فى كف الجلادين

أرضاً تتورم بالبترول

حقلاً ينبت سبحات وعمائم

بين الرب الأغنية الثورة

والرب القادم من هوليود

فى أشرطة التسجيل

فى رزم الدولارات

رب القهر الطبقى..

ماذا تختار؟

-أختار الله.. الأغنية الثورة

كان الحب ربيعاً لفصول العام

كان فتاة قدماها الخضراوان على البحر

وكفاها للشمس تمد جدائلها فوق تلال الشعر الخضراء

فى نهديها خبز وسرير للعشاق

فى شفتيها خمر الحلم الأحمر

شاخت أشجار الحب

ذبلت عيناه..

احترقت أوراق الأشعار

صارت كل فصول العام شتاء

صار الحب نقوداً

صارت كل قلوب الناس جليداً

بين الحب الصفقة، والحب الشعر

ماذا تختار

- اختار الحب.. الشعر

٤-

كان الأمس طبولاً، أضرحة.. صوتاً مشلولاً

سيفاً يثعر بالدم

واليوم.. عجوز حبل تتألم

طال مخاض الأيام

ماذا يخفى البطن المنفوخ؟

جبلاً.. فاراً؟

بين الجبل الموعود، وبين الفأر الواعد

بين الأمس القاتل، واليوم المقتول

ماذا تختار؟

اختار غداً.

ان دلالة عنوان القصيدة نفسه- الاختيار- لافتة بما تؤكده من تمرد على «الجبر» و«القدر» الملازمين لمفاهيم الانسان التى ينطوى عليها الخطاب النقالى الاتباعى ويبررها. أما القصيدة نفسها فنتبنى كلها على ثنائية متعارضة تنسرب رأسيا وأفقياً عبر مقاطعها الأربعة، فتصوغ دلالة متناقضة الطرفين، وجود أحدهما نفى لوجود الآخر، وفى الوقت نفسه يشير حضور كليهما إلى ماهو غائب، ويومىء اليه النص على سبيل التضمن أو اللزوم. أما التضاد الذى تنبنى عليه الثنائية المتعارضة فيضع «إنسان- التقليد» مقابل «انسان الاختيار» يلتصق الانسان الأول- القديم (فى المقطع الأول) بالحزن الراكع والصمت الهانى والاذعان الى اللطم والخنوع الى السوط. ويتحالف التأويل الدينى الذى يبرر وجوده (فى المقطع الثانى) مع النخبة التى تملك السلطة والثروة التى تناقض الحب والشعر (فى المقطع الثالث) والتى تحيل الماضى الى صوت مشلول وطبول جوفاء

وسيوف تثمر بالدم (فى المقطع الأخير). فى مقابل هذا الانسان، يتخلق انسان آخر، يتمرد لايذعن، يختار الموت الواقف والصوت الدامي والطلقة التى تأتى بالنهار والسيف الذى يصعد بالغد (فى المطقع الأول)، وصورة الله العادل الذى استخلفه على أرضه وخلقه على صورته (فى المقطع الثانى) ويختار الحب الشعر رمزين للتجدد والإبداع (فى المقطع الثالث) والمستقبل الذى يتولد بين الأمس القاتل واليوم المقتول (فى المقطع الأخير).

هذا «الإختيار» الحاسم الذى تنطقة القصيدة تؤكده حركتها التكرارية المتعاقبة ويؤكده التتابع اللافت للفعل «اختار»، حيث «الأنا» تؤكد حضورها الفاعل وضميرها المستتر وجوباً وتتابع المدلولات التى توازى حركتها حركة دوالها، لاتسبقها الدوال أو تتصدرها، كى لاينصرف الانتباه من المحمول الأهم إلى الحامل المهم، فلا استعارات مركبة، أو تداخل فى الزمن، أو امتداد كتابى فى الصورة، بل تتصدر المدلولات جازمة، مباشرة، قاطعة، موجزة التراكيب، انشادية الدوال، شفاهية التكوين فى غير حالة، لتؤكد فعل الإختيار وطبيعته الحاسمة التى تستبدل بالانسان القديم المقدور انساناً جديداً قادراً.

وعندما يتحول مفهوم القدر بفعل الإختيار، ويغدو مرادفاً للإختيار نابعاً من داخل الانسان، لايهبط عليه من الخارج كالجبر أو القهر، عندئذ يتحول مفهوم الألوهية نفسه، وتتجاوب الدلالات الرأسية مع الأفقية، ليبرز من الثنائية المتعارضة، فى طرفها الأول، الدال المنفى- «رب القهر الطبقى»- الذى يغدو علامة على عصور يشيع فيها الحب (الانسان) والشعر (الابداع) وسلاحاً يلازم سوط الجلادين ورعب المجلودين، وتبريراً تأويلياً يضع الشرع فى خدمة الحكم، ليتقلص الشرع إلى سبحات وعمائم، ورزم من دولارات، تبرز كف الجلادين، وتبارك الرب القادم من «هوليود»، كى يسرق أرضاً تتورم بالبترول، بين الأمس القاتل واليوم المقتول.

إن نفى الدال الذى ينطوى على «رب القهر الطبقى» يبدأ بوضعه ازاء نقيضه «رب الأغنية-الثورة». والمدلول المراوغ الذى يومىء إلى منتجى صورة هذا «الرب» يعابثه الدال الذى يكشف- بالمجاورة- عن تلازم ماتخفيه «العمائم»، أو تتوجه إليه (سبحات) المسبحين من «رزم الدولارات» من ناحية، و«الرب القادم» فى «أشرطة التسجيل» من «هوليود» من ناحية ثانية. وذلك تقابل يفرض نفسه على القارىء، كى يختار بدوره، فى سياق الصراع الاجتماعى المكبوت، والنص الأوسع لما لايقال، بين «رب القهر الطبقى» فى التأويل النقلى الاتباعى و«رب العدل» الذى يتجلى مناقضا للأمس القاتل واليوم المقتول، وقرين الأغنية التى تذيب جبال الحزن وتغسل بالأمطار الخضراء تجاعيد الأرض، ومباركاً الفعل الانسانى (الحب، الشعر) الذى تتولد منه شموس التكوين وأفعال الخلق. واذ تقوم الحركة الأفقية للدوال على التقابل بين هذا «الرب» وذاك فان التقابل يسقط نفسه رأسياً، فيلازم «رب القهر» غياب الحب والخصب والابداع، واغتراب الانسان فى عالم النقود، وتحول الحاضر إلى أضرحة وطلول وأصوات مشلولة، ليبرز النقيض الذى يبارك الغد الطالع من رحم الفعل ويؤكد اختياره.

وتفرض حدة هذا التقابل فى القصيدة نفسها على القارىء. الذى يغدو وعيه مجالاً لحركتها



الأفقية والرأسية، بكيفية موازية للعملية الإستبدالية التى يتبادل بها الضمير «أنا» موضعه مع الضمير «أنت»، فى حركة المحولات اللغوية التى تجعل من وعى «الأنا» وعى «الأنت»، فتنقل «الأنت» من حياده إلى انحيازه، ومن سلب التلقى إلى إيجاب الاسهام، فتخرجه من ثباته، وتقذفه خارج عجزه وتضعه إزاء مصيره، وتعلمه معنى أن يختار.

ترى ماذا يحدث لو اختار القارىء أن يختار؟ ان كل شىء يتغير يتحرر النص الأول (الاسلام الأصّل) من النص الثانى(اسلام النفط)، ويفقد النص الثانى سطوته، فينفتح الأول على آفاق العالم الحديث وتنفتح عليه. وفى الوقت نفسه، يتحرر الانسان من القدر المقدور عليه اجتماعياً وليس دينياً، ويتأسس وعيه الحديث الذى يعيد انشاء علاقته بنفسه والعالم من حوله. وذلك هو الرعب الذى تنطوى عليه دوافع اسلام النفط فتصبح الية دفاع مضاد، تستهل بهذه الصرخة:

«الله أكبر، لقد استبان الصبح لذى عينين، فلم تعد الحداثة مجرد قوالب أدبية وأشكال تعبيرية للشعر والنثر والنقد، كما يصرون ويريدون أن يقنعونا، كلما أراد أحد أن يعترض عليهم، بل هى منهج شمولى أتوابه لكى يمنح الحياة بعداً جديداً، وينشىء فيها واقعاً جديداً»(ص ٥٤).

(٧)

ولكن كيف تنبنى هذه الصرخة؟ وكيف تتشكل المنطوقات الخطابية للآلية الدفاعية؟ انها تنبنى وتتشكل بالكيفية التى ينبنى بها كل فعل أيديولوجى يتجه ببنائه إلى غايته، أعنى بواسطة «التخييل»(٢٩) الذى يراوغ به الفعل علة انتاجه، ويبرر الغاية من هذا الانتاج، بصياغة منطوقات متشابكة، هى مصاحبات وترابطات دلالية، تخفى التوجهات التى ينطلق منها الفعل، وتحول دون ادراك علته الأولى على مستوى الإرسال من ناحية. وتوقع الايهام الذى يتعدى بمن يستقبل الخطاب من الحياد إلى التعاطف، ومن التشكيك إلى التصديق، ومن المعاندة إلى الـ سليم، ومن الانفعال إلى الفعل على مستوى

تلقى هذا الخطاب من ناحية ثانية.

وأول خطوة فى ذلك هى مايمكن أن نسميه «التحويل الدلالى»، حيث يتلاعب الخطاب بالدوال، فى عملية تبرير دفاعى، تستبدل بالدوافع الحقيقية دوافع بديلة، على نحو يصرف المتلقى عن التساؤل عن معنى الحداثة، ويعجل به إلى نقيضها قبل أن يتعرفها، ويسرع بجذبه إلى هذا النقيض بايقاع صفة الاسلام عليه وحده واثارة انفعالات المتلقى بما يسبق رويته، ويطغى على عقله، ويستثير مكوناته الوجدانية اللاشعورية، فيستجيب (المتلقى) إلى الخطاب تخييلاً، بالمعنى الذى يقوم به التخييل مقام الروية، أو يسبقها حين يعاجل المتلقى بالانفعال الذى يقوده إلى تصديق لاروية فيه، أو قبل أن يستدرك برويته ماينبنى عليه فعل التخييل، وما ينطوى عليه من تزييف لوعيه.

فى سياق هذا الفعل، تضفى صفة «الاسلام» على كل ماتقترن به أو تلامسه سحراً تخييلياً، هو سحر المجاورة، بغض النظر عن مدى انفراد الموصوف بالصفة أو انطباق الصفة على الموصوف، فالمقصود بالتخييل هو التغطية على ذلك، واستغلال مالمجاورة الصفة/ الموصوف من فاعلية ايحائية توهم الانفراد والمطابقة، عندما تصل المدولات المصاحبة للصفة بالمدلولات المصاحبة للموصوف، بالمعنى الذى يجعل من الموصوف صورة عاكسة للصفة، تتحد معها وتكتسب قيمتها هذا على مستوى الحضور أما على مستوى الغياب، فهناك الوجه المناقض لسر المجاورة، حيث ايماء الحاضر من مجاورة الصفة/ الموصوف إلى شبيهها/ نقيضها الغائب، على نحو يوقع جاذبية الصفة على مايجاورها حضوراً، وينفيها عن مايقابله غياباً.

هكذا تدخل الصفة «اسلامى» كل مايتصف بها- «أدب اسلامى»، اقتصاد اسلامى».. الخ- دائرة الاسلام. وفى الوقت نفسه، تخرج كل مالايتصف بها، من مقابلات الموصوف، أو موازياته على مستوى الغياب، على نحو يتقابل معه «الاسلامى» و «غير الاسلامى» التقابل الذى يوهم دخول الثانى دائرة النقيض التى تبدأ بضلالة البدعة وتنتهى بالكفر. بعبارة أخرى، ان صفة «الاسلامى» تقوم بدور الحصر الذى يقصر «الهداية» على الموصوف بها على مستوى الحضور، وتقوم بدور الازاحة التى تستبعد المدلولات الضمنية للصفة عن غير الموصوف بها على مستوى الغياب، فيقع الغائب العارى من الصفة موقع النقيض لها.

ويترتب على ايهام المخايلة الخاص بسحر المجاورة، ويلازمها، ايهام آخر، يرتبط بانتقال معنى الصفة من منطوقها إلى ناطقها، أى من الخطاب إلى منتج الخطاب، فصفة «الاسلامى» تصل المنطوق بالناطق فى هذا السياق، وتنتقل من الكلام إلى متكلمه، بالمعنى الذى يوقع صفة الفعل على فاعله، فيغدو فاعل الخطاب هو «الفرقة الناجية»، أو من يمثلها ينوب عنها وينطق بلسانها، فى مقابل نقيضه الغائب عن السياق، حيث الفرق الضالة. واذ يوقع الايهام صفة المنطوق على ناطقه تشير صفة «الاسلامى» اليهما معاً، فتدل على «الكلام» و«المتكلم» فى آن، وتعدى بمستمع الخطاب من التصديق القبلى للكلام (الاسلامى)- بحكم العقيدة- الى التصديق البعدى للمتكلم (الاسلامى)- بحكم ايهام المماثلة.

فى هذا السياق، تظهر الدلالة التخييلية لكتب من مثل «الحداثة فى ميزان الاسلام»، حيث يوهم

العنوان أن فاعل الخطاب، ابتداء، هو الناطق باسم الاسلام حصراً، على نحو يفضى إلى إيهام أن الخطاب المنطوق فى الكتاب هو خطاب الإسلام، اطلاقاً، وليس تأويلاً من التأويلات الاتباعية التى تؤكدها خطبة الكتاب، حين نقرأ- بعد الحمد والإستعاذة.

وبعد، فان الله شرف هذه الأمة حين بعث فيها نبيه وأنزل كتابه، وجعلها خير أمة أخرجت للناس، تأمر بالمعروف وتنهى عن المنكر، متبعة لامبتدعة».(١١).

ويلفتنا ذلك إلى مايقوم عليه عنوان (الحداثة (فى ميزان) الاسلام» من اضمار لتقابل ضدى يرتبط بالثنائية المصاحبة لدلالة كفتى «الميزان»، حيث التناص الذى يشير به «الميزان» إلى الشريعة التى يتناصف بها الناس، وإلى قياس الأعمال يوم القيامة واظهارها على رؤوس الاشهاد، فى التقابل الذى تتضمنه الآيتان: «والوزن يومئذ الحق فمن ثقلت موازينه فأولئك هم المفلحون، ومن خفت موازينه فأولئك الذين خسروا أنفسهم بما كانوا بآياتنا يظلمون» (٨-٩/ الأعراف). واذا وصلنا الدلالات المتناصة لدال الميزان بالدلالات المصاحبة لدال (الاسلام» نجد أن دلالات الاضافة- «ميزان الاسلام»- تتناص بدورها، على نحو يضع «الاسلام» و-ومن ثم- «الهداية» فى إحدى كفتى الميزان ويباعد بينها و«البدعة» ،«الضلالة» اللتين تقعان فى الكفة المقابلة، فتتعارض الحداثة مع الاسلام (الاتباعى) وتهبط بها كفة ميزانه مع «البدعة» و «الضلالة» إلى «النار» حيث فريق من حق عليهم الضلالة إنهم اتخذو الشياطين أولياء من دون الله ويحسبون أنهم مهتدون» (٣٠ الأعراف).

هذه النتيجة هى مانطقه كتاب «الحداثة فى ميزان الاسلام» اذ تغدو الحداثة قرينة الخروج على الأصل الثابت (اسلام- الاتباع) حيث يتضمن معنى «الضلالة» الإنحراف عن الطريق المستقيم، فلازم معنى الضياع والجهل، والتلف والهلاك، فى شبكة من الدلالات المتناصة التى تتناقض فيها الضلالة مع الهدى والضلال مع الحق. ويغدو الضال قرين الشاة التى فارقت القطيع، حين يضلها الشيطان عن طريق الاتباع إلى تيه الابتداع المفضى إلى الهلاك.

وللهلاك دوال متراكبة فى هذا الكتاب، ولكنها تدور فى ثلاثة حقول دلالية متصلة. أولها الكفر والإلحاد فى دائرة الدين، وثانيها الانحلال والانحراف فى دائرة الأخلاق، وثالثها العمالة والخيانة فى- دائرة الأمة. وهى الدوائر التقليدية التى يرمى بها كل من يخرج على اطار السائد فى الثقافة العربية، منذ هيمنة أهل النقل من أنصار الإتباع(٣٠). ولكن ليس تكرار الاتهام هو المهم فالأهم ماينطقة ويصاغ به.

واذا توقفنا عند الدائرة الأولى وجدنا أن مايجمع أهل الحداثة هو التمرد والانحراف عن دين الله والرفض لشريعته»(٢٦) فأول «ملامح انطلاقتهم الحديثة هو استبعاد الدين تماماً من معاييرهم وموازينهم بل مصادرهم»(٢٩) وتحت ستار الحرية فى الابداع، يهاجمون اللغة العربية «لعلمهم أن هذه اللغة هى وعاء الشرع»(٤٥)، ان الحداثة- بعبارة أخرى- «منهج حياة جديدة يسعى دعاتها لإحلالها مكان الإسلام عقيدة وسلوكاً ونظاماً للحياة فى هذه البلاد»(٦٥). وهى تتضمن «الإستهزاء بالإسلام كدين... والنيل من رسوله صلى الله عليه وسلم أو كتابه الكريم»(٦٨) وانتهاكاً لقدسية القرآن وحرمته وإبتذالاً لما اختص به على مر العصور

والدهور». (٧٦).

هذه الأوصاف للحداثة والحداثيين بالكفر تقوم على تخييل إرهابي، يتصل بما يمكن أن يمارسه الخطاب من قمع، أو يعكسه من سلطة، خصوصاً حين تتراصف في هذا الخطاب دوال عنف، ذات قدرة قمعية إرهابية، حاسمة من حيث ماتفجره أو تحركه من عمليات تناص لسياقات ونصوص، تنشط في لاوعي مستقبل الخطاب على مستويات متعددة، تعمل على تفاعلها بنية الثقافة التي يغلب عليها الإتباع والتقليد، وبنية الدولة التي يغلب عليها التسلط والقمع، وبنية المجتمع الذي يغلب عليه الخوف والإذعان، وذلك في متوالية تؤجج عمليات التناص الديني السياسي الإجتماعي في لاوعي المتلقي، حيث تتجاوب المخزونات اللاشعورية الملازمة لسلطة الدولة الإرهابية وأجهزتها القمعية وعنفها اللاانساني، والمخزونات المصاحبة للقيم الدينية، حيث الخوف من عذاب القبر والرعب من نار الآخرة،والمخزونات التي تتضمنها القيم الاجتماعية، حيث لاتختلف فضيحة «الأحداث» عن معرة «الإنحراف» عن الجماعة،وأخيرا سياقات الدلالات المواكبة لثقافة الإتباع والتقليد، حيث التصديق أسرع من الشك والتسليم أسهل من الإنكار، والإذعان أيسر من التأبي.

وإذ تلعب دوال التكفير دورا إرهابيا في هذا المجال، بكل ماتثيره وتستثيره، في نفوس الأتقياء الذين لايعرفون سر المخايلة، فإنها تحول بينهم وأي رغبة في التعرف أو التساؤل حول الحداثة، أو الحداثيين، فمن ذا الذي يريد أن يقترب من الكفر، أو يمارس الإلحاد؟ ومن ذا الذي يمكن أن ينتهك قدسية القرآن أو «رفض مفهومات الشريعة الإسلامية؟ وأهم من ذلك أنها تسقط خاصيتها القمعية على من يتلقاها من هؤلاء الأتقياء وتنقلهم من الإنفعال إلى الفعل، ومن النزوع إلى السلوك، وتتصاعد بالنفور من الحداثة ليغدو فعلا قمعيا ازاءها، بإستفزاز المتلقي بالأقاويل التي تسبق بالإنفعال رويته، وتسبق بالتصديق شكه، وفي الوقت نفسه، توقع الإرهاب في نفوس الحداثيين بوصفهم بما لا يمكن أن يغفر لهم. وهل بعد الكفر ذنب يمكن أن يغفر للمرء؟. ومن ذا الذي يمكن أن يتصف بهذه الصفات التي تجعل منه عدوا لله والسلطان والأمة؟

في هذا المجال الذي يمارس فيه الخطاب عنفه الإرهابي، تلعب المرأة دورا لافتا، من حيث هي الرمز الأخلاقي البؤري الذي تفضي إليه صفات العفة والعرض والشرف. ولايختلف التعريض الغليظ بزوجات الحداثيين، في هذا المجال، عن اللمز الخشن بمبدعات الحداثة، مما يعاقب القانون على نقله، ويعف القلم عن ذكره، ويدخل في باب قذف المحصنات. وعد عن النص الأول في هذا المجال، فالمهم تأكيد سطوة النص الثاني وإيقاع التصديق به عن طريق التخييل بقبح نقيضه، والكذب المتعمد في هذا القبح بما يعدى بالمتلقي الذي لايعرف الحقيقة من الإنفعال إلى الفعل العدواني، فالغاية تبرر الوسيلة، والتخييل يغذي تسلطية اللاوعي الذكرى المهيمن على ثقافة المتلقي بعبارات من مثل:

«هل انتهى رجال الادب عندنا حتى تقف ناشرة لشعرها، تلقى الشعر أمام ألف شاعر وأديب من مختلف بقاع العالم»(ص١٢٢)

وبشي باحباط جنسي مكتوم، يغري بتحليل فرويدي لأعراض الخطاب كله، ولكن أهم من هذا

التحليل- الآن- أن نلتفت إلى مايقوم عليه مبنى الخطاب القمعى نفسه من مفارقة تقودنا إلى وسيلته الأخيرة التى تعنينا فى هذا البحث.

إن إتهام الحداثة والحداثيين بالكفر والإنحلال يقوم على مقدمة الإبتداع الذى ينحرف عن الإتباع، وهى مقدمة تتضمن دلالتى القصد والعمد بما يؤكد وعى الأنا المبتدعة بفعلها واستطاعتها القيام به، بالمعنى الذى يجعلها مسؤولة عن فعلها، مستحقة العقاب عليه، وإلا فلا معنى لمسؤولية أو عقاب. ولكن إذا تركنا المقدمة إلى النتيجة بدهتنا المفارقة التى تنفى الوعى والاستطاعة معا، ومن ثم القصد والعمد، وتترك مسؤولية الأحداث معلقة فى الهواء، خارج الأنا المبتدعة، حيث «الآخر» الذى يوسوس فى هذه الأنا، ويجعل منها أداة فعله. ان الحداثيين الضالين ينحرفون إلى الكفر والإنحلال ومن ثم العمالة اتباعا لا ابتداعا فى حقيقة الأمر، فهم يقلدون حداثة الأخر، ويحاكونها، ويستبدلون الذى هو أدنى بالذى هو خير، حين يتركون تقليد الأصل الموروث إلى أصل مغاير مكتسب، فحداثتهم تقليد لبدعة أجنبية وضلالة وافدة.

هنا، تبرز صورة «الاخر» غاويا، غازيا، شيطانا يضل من يتبعه، وهو مادى، ملحد، علمانى، «أبن الصهيونية» و«شياطين الإنس من الماركسيين والوجوديين والبنيويين» يصل أوروبا الغربية بأوروبا الشرقية وأمريكا بالصين، فى شبكة من الغواية التى تضم «وثنية اليونان، وأساطير الرومان، وأفكار ملاحدة الغرب» (١٧) والشاذين من أدباء الغرب الذين لايكتبون أفكارهم إلا فى أحضان المومسات أو أمام تمثال ماركس» (١٩) و«نظريات دارون اليهودى ربيب المحافل الماسونية وابن الصهيونية والمثلوجيا المنكرة للوحى» (٢٧)... الخ

ان الملامح التى تتشكل منها صورة الآخر- فى مثل هذه الأقاويل- ملامح وهمية فى مخالفتها للمعقول، أشبه فى علاقاتها بعلاقات التشبيه الوهمى، وهى تنبنى كما ينبنى غيرها من الصور التشبيهية التى يراد بها تقبيح المشبه فالمقصود بهذه الصورة للآخر ماتوقعه من تقبيح له فى نفس المستقبل، وذلك بحشد الصفات المذمومة المرذولة دينا وعقلا وخلقا وعرفا... الخ، والصاقها بهذا الاخر، على نحو تتسرب معه عدوى القبح من الصفة الى الموصوف، ومن المشبه به إلى المشبه، بما يحقق انفعالا من غير روية إلى جهة الإنقباض عن هذا الأخر، والتخلى عن طلبه أو اعتقاده، ومن ثم النفور منه، والإنفعال بهذا النفور بما يعدى بالإنفعال إلى الفعل العدوانى. وتلك عملية لاتفارق المعنى المنطقى للتخييل فى النهاية، من حيث هو عملية مقايسة تنبنى من مقدمات مخيلة، تسبط النفس نحو أمر أو تقبضها عنه، بما توقعه فى النفس من محبة لهذا الأمر أو نفور منه. و«القائمة الخبيثة»، فى هذه المقايسة تضم «مزايل الحى اللاتينى فى باريس أو أزقة سوهو فى لندن»، وتتصل بكل من هو «ممعن فى الضلال وبعيد عن الحق، حيث «سارتر وعشيقته البغى سيمون دى بوفوار» «جنبا إلى جنب» «دارون اليهودى ربيب المحافل الماسونية وابن الصهيونية» و«هيجل الفيلسوف المادى الملحد» (؟!)، الذين «تظهر رائحة أفكارهم تزكم الأنوف المؤمنة» فهى أفكار نبتت فى «المياه العميقة العفنة التى سقت بذرتها الخبيثة فخرجت ثمرتها مرا لايساغ ولايستساغ».

وليس المهم فى هذه «القائمة الخبيثة» أن يكون هيجل- على سبيل لمثال- «فيلسوفا ماديا ملحدا» حقا، أو أن يكون «ديفيد كوبرفيلد» أحد المفكرين

فى الغرب صدقا، فالأهم أن تتراكم الصفات المقززة وتلتصق بالموصوف، وتؤدى المجاورة دورها الإيحائى المعاكس، وتتراصف الصور المنكرة للمشبه به بما يدنى بها والمشبه الى حال من الإتحاد، فيقع التقبيح ويكتمل التخيل.

مصادر البحث

١- فؤاد زكريا، الحقيقة والوهم فى الحركة الاسلامية المعاصرة (القاهرة ١٩٨٦) ص٢١-٢٦.

٢- ابن المعتز، كتاب الأداب (ت. كراتشكوفسكى) ص ٩٢.

٣- مواقف (العدد ٥٤ ،ربيع ١٩٨٨) ص ٤-١٢.

٤- راجع محمد جلال كشك، السعوديون والحل الاسلامى- مصدر الشرعية للنظام السعودى، القاهرة ١٩٨١.

٥- راجع ابن الجوزى، «تلبيس ابليس (القاهرة ١٣٦٨ ه) ص ١١-١٨ والصابونى، الرسالة فى اعتقاد أهل السنة وأصحاب الحديث والأئمة (الكويت ١٩٨٤) ص ٥٦ ,١١٣، والملطى ،التنبيه والرد على أهل الأهواء والبدع (بيروت) ص١٢.

٦-ابن الجوزى، السابق، ص١٦

٧- ابن أبى يعلى، طبقات الحنابلة (القاهرة ١٩٥٢) ٢٢/٢.

٨- راجع أدونيس، الثابت والمتحول (بيروت ١٩٧٤-١٩٧٨ فى ثلاثة أجزاء) الجزء الخاص بتأصيل الأصول من الكتاب الثانى- وانظر حسن حنفى من العقيدة الى الثورة (القاهرة ١٩٨٨ فى خمسة مجلدات).

٩- الشاطبى، الموافقات فى أصول الأحكام (دار الفكر للطباعة د. ت) ٦٢/١ وانظر البيجورى، تحفة المريد على جوهرة التوحيد (القاهرة ١٩٣٩) ص٩٠.

١٠- راجع كتابه الذى ترجمه سعد زهران بعنوان: الانسان بين المظهر والجوهر، عالم المعرفة، الكويت، أغسطس ١٩٨٩.

١١- عبد العزيز بن عبد الله بن باز، الحجاب والسفور فى الكتاب والسنة (بيروت - القاهرة ١٩٨٦) ص ٢٧.

١٢- تلبيس ابليس، ص ١٣-١٤.

١٣- النص من تسجيل صوتى كان يوزع فى السعودية ونشرته مجلة «الناقد» العدد الأول، ص ٣١-٤٦.

١٤- محمد جلال كشك. السابق، ص٥

١٥- راجع خلدون النقيب، الأصول الاجتماعية للدولة التسلطية فى المشرق العربى، الفكر المعاصر، العددان ٢٧- ٢٨، خريف ١٩٨٣.

١٦- انظر فى وصف بنية هذه الدولة وتحليلها كتاب خلدون النقيب. المجمع والدولة فى الخليج والجزيرة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٧.

١٧- ونسمع:

«النظرية هنا مجموعة حقائق موجودة، أو موجودة أصولها، وصياغة جديدة لمفهومات قائمة فى الأذهان وربما مبعثرة فى صفحات متباعدة فعندما نقول: النظرية الإسلامية فى الاقتصاد، أو نظرية الإقتصاد الإسلامى، وانما نسوق مجموعة القواعد الإقتصادية التى أقرها الإسلام... والأمر نفسه فى نظريات الاجتماع الاسلامية، والسياسة الإسلامية والأدب الإسلامى.. لايعدو أن يكون

صياغة مناسبة لمفهومات أساسية موجودة، ومواجهة لمتغيرات العصر وحاجاته الجديدة والتعامل معها بمنهج لايأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه». راجع عبد الباسط بدر، مقدمة لنظرية الأدب الاسلامى (جدة ١٩٨٥) ص٩-١٠. وقارن بما كتبه محمد أحمد حمدون، نحو نظرية للأدب الاسلامى (جدة ١٩٨٦)، وصالح آدم بيبلومن قضايا الأدب الاسلامى (جدة ١٩٨٥).

١٨- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة (بيروت ١٩٧١) ٤٥٢/٢.

١٩- أدونيس، الشعرية العربية (بيروت ١٩٨٥) ص ٩٥-٩٦.

٢٠- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن (بيروت ١٩٨٠) ص ٣٢١.

٢١- عوض بن محمد القرنى، الحداثة فى ميزان الاسلام (الجيزة ١٩٨٨) ص ٤٠، ٤٣، ٤٨.

٢٢- السابق، ص ٥١، ٥٤، ٦٧ وستتم الاشارة بعد ذلك إلى المرجع فى المتن بين معقوفتين.

٢٣- عبد الله الصيخان، هواجس فى طقس الوطن (بيروت ١٩٨٨) ص١٠.

٢٤- مجلة الناقد، السابق، ص ٣٨

٢٥- مقال بعنوان المقالح شاعر الرموز المرفوضة، مجلة الدعوة، ١٣/١٠/١٤٠٩ ص ٣٣.

٢٦- مقدمة لنظرية الأدب الاسلامى «السابق» ص ٥٩.

٢٧- عبد العزيز المقالح، الكتابة بسيف الثائر على بن الفضل (بيروت ١٩٧٨) ص ٤٦- ٤٧.

٢٨- السابق، ص ٥-٩.

٢٩- استخدام مصطلح «التخييل» بمعناه المنطقى القديم الذى يناقص العلم ويرادف الايديولوجيا، من حيث هى وعى زائف، فذلك هو معنى التخييل الذى قصد إليه الفارابى حين جعل القول «المخيل» نقيض القول البرهانى الذى يفيد العلم اليقينى فى المطلوب الذى نلتمس معرفته، والذى لايمكن أصلا أن يكون خلافه. ووصف الخييل بأنه عملية:

«تستعمل فى مخاطبة انسان يستنهض لفعل شىء ما باستفزازه اليه وايتدراجه نحوه: وذلك اما بأن يكون الإنسان المستدرج لا روية له ترشده فينهض نحو الفعل الذى يلتمس منه بالتخييل فيقوم له التخيل مقام الروية، وأما يكون انسانا له روية فى الذى يلتمس منه، ويؤمن اذا روى فيه أن يمتنع فيعاجل بالأقاويل الشعرية لتسبق بالتخييل رويته حتى يبادر إلى ذلك الفعل، فيكون منه بالعجل قبل أن يستدرك برويته مافى عقبى ذلك الفعل، فيمتنع منه أصلاً، أو يتعقبه فيرى أن لايستعجل فيه ويؤخره إلى وقت آخر» الفارابى، احصاء العلوم (القاهرة ١٩٦٨). ص٨٤-٨٥.

٣٠)راجع على سبيل المثال ما قاله ابن قتيبة عن المعتزلة فى كتابة تأويل مختلف الحديث، القاهرة ١٣٢٦هـ.



قصة

رائحة شبق

فهد العتيق

(١)

تشاهدهم هناك دائما على ظهر صخرة واسعة... تطل بكبرياء على الحي المكتظ. المصلون عندما يخرجون من المسجد يستحمون بشمس الشتاء اللذيذة. حولهم الاطفال يثيرون التراب وهم على الصخرة خلف جامع الحي في الاوقات مابين الظهيرة والعصر. كل ينفث متاعبه من صدره او يتلذذ وهو يستمع الى متاعب الاخرين يتحدثون عن سفاهة الشباب وعن عقول النساء الصغيرة وفساد الأزمنة... والأطفال وسفور الفتيات الجميلات. وعن قلة الحيلة. عن كل شيئ على أرض صخرة عجوز تلمع تحت الشمس.

(٢)

الشيخ عبد الكريم ينهض من جلسته بين الجماعة. ينهض بوقار وهدوء متصنع. في يده اليمنى مسبحة وفي يده اليسرى كومة من حصى صغير. يذهب إلى طرف الصخرة في مشية احتفالية متبخترة. وهو ينظر إلى السماء ثم يلتفت بهدوء الى الجماعة يومي للشيخ مبارك الذى يأتى إليه على عجل. يقول له الشيخ عبد الكريم مطمئنا: وظيفة مؤذن المسجد لك من الآن.. يبتسم الشيخ مبارك بفرح .يفرك أصابعه بتوتر ويربت الشيخ عبد الكريم على كتفه ويطلق صوتا خشنا من صدره كأنه كحة مفتعلة ويومئ له بالانصراف بظهر أصابع كفه اليمنى.

(٣)

نهضت غالية. ابنة الشيخ مبارك من فراشها فى العصر مذعورة كفأرة. ذهبت الى دورة المياه اغتسلت عادت إلى غرفتها. وقفت أمام المرآه تأملت وجهها العظيمى وجسدها اليابس. ولمحت فى المرآة أيضا طيفا جميلا لشاب يكتب على راحتها اليسرى حرفين صغيرين باللون الوردى. تذكرت فيلما عربيا رأته منذ زمن. وقفت مشدوهة تتأمل مشهدا عاطفيا ساخنا على رصيف مكتظ بالحياة. ضحكت ثم عادت إلى فراشها.

(٤)

فى الضحى تسلل خالد ابن الشيخ عبد الكريم، اقترب من شمس الصغيرة. ابنة الشيخ مبارك. وضع كفه بكفها ووضع بكفه الأخرى بين صدرها والقماش عشرة ريالات مشيا خلف الدار دخل بها إلى بيت مهجور بلا سقف تصب عليه السماء نورا قوياً من شمسها.

(٥)

فى الظهر سمعت غالية صوت عربة تقف أمام الباب. أطلت من النافذة. كانت العربة محملة بأكياس الخبز والسكر والشاى. انقبض صدرها الصغير وأحست بالدم كالماء البارد يمشى فى عروقها.

(٦)

بعد صلاة الظهر قال الشيخ عبد الكريم للشيخ مبارك مؤذن المسجد الجديد منذ الآن أنت مؤذننا. وضحك. أنت ديكنا الكبير وعليك أن تنتقل فورا إلى الدار الجديدة، ثم إنه ربت على كتفه وسلمه رزمة من الاوراق المالية.. وقال له: سوف أشرب قهوتك هذا المساء فى دارك و...، غمز له غمزتين ضحك لهما الشيخ مبارك بنصف أسنانه السوداء. فارتفعت فى فضاءات الحارة مع الغبار. رائحة غريبة شمها باندهاش ولغو جميع سكان الحارة.

(٧)

فى البيت قالت غالية... ابنة الشيخ مبارك لأمها: رأيت فى المنام أن شيطانا على حمار أبيض. جاء يتقدم الى أبى من أجلى نفثت الأم فى صدر ابنتها . وقرأت آيتين صغيرتين فى هذه اللحظةالأب و الشيخ يدخلان الى البيت.. وكان لصوت أقدامهم وقع الحوافر. وكان للحارة رائحة تشبه رائحة التيوس الشبقة.

قصة

ترنيمة لفاصلة الأبيض

يوسف المحيميد

كل النساء يمتطين أذرعة رجالهن، والفندق يرقص أو يغني..

يسيرون في جلبة تزرعني في الدائرة، والوقت يكاد يغلقني للدائرة.. تتساقط أشيائي وأوراقي والذكرى. أرسم الدائرة: كتف عار. ساق أملس كالرخام، ومؤخرات تبتهج في غباء غابر قاتم.

وجوه تلمع في الظلام، شفاه مرسومة بحذاقة وإبداع، كل هذا الليل يخرج... يخرج...

وحدي، والبهو شبه خال إلا من عباءة يلتف حولها جسد كالقبلة الأولى. يختفي جبين أزرق خلف أردية أفقدها في وقتي، وأعشقها كل مساء يبرق بالطلاء..

قدماها تخطوان بثقة ليلية.. ذلك الهدوء الذي يقتلني، ويسحبني من جلبابي للذكرى.. كل شئ في المرأة المتكئة في ركن البهو البعيد خلاصة امرأتي النابتة في أعماقي:

الحذاء.القميص. الأكف. المشي. التوقف. الإنتظار. التوجس...

حتى العباءة هي، وفاصلة الأبيض هي، و...و... وكل شئ... هي.

أقبلت عاملة الفندق- والتي يوحي أنفها المنغلق وعيناها الضيقتان بأنها أسيوية- وهي تحمل آنية وكأسين من الشاي. كنت أقعد على الأريكة الأنيقة، وصديقي يفتل ذقنه بشرود يمزقه صوت العاملة وهي ترحب بنا للمرة الألف..

بدأت تسكب الشاي في كأسي أولا، وتبتسم في وجهي غير مكترثة بحزني. حكى صديقي

معها بالجليزية ركيكة... أيضا بادلته أياها.. لم يكن يستجدى، ولم تكن تتمنع...بل إنى أصبحت أنا المستجدى الأول على لسانه البارد، ولكن ذلك لم أعره أى اهتمام، مقابل أن أظل خارج الدائرة.

فى الركن الثالث المقابل للركن الذى أجلس فيه مع صديقى، والمجاور لركن المرأة وطفلة صغيرة، كان يواجهنا صدغ رجل حليق يراقبنى بعمق، وحين أواجهه يهرب بعينيه...بل بوجهه كله...

لم يكن هناك مايدعو لتلك الملاحقة المزعجة، وحين سألت صديقى أفاد بأنه ربما لمنظر ساقى المكسوة بالشعر الكثيف والمطروحة على الطاولة المقابلة، فابتسمت.

لم يكن البهو الفندقى يحفل بأجساد كثيرة تدور وتدور كما يرى صديقى، بل كان كل شئ أمامى: المرأة ورائحة الأبيض، والرجل الحليق. الطفلة بدأت تركض، وصوت الحذاء يقرع ذاكرتى المتعبة، وينفضها..

تنتصب المرأة، وتتعاقب الفواصل المشى نحو الوسط. تحنو عليها... تمتد يداها بلون يداخلنى، ويغرس فى صدرى ألف هاجس، وأغنية عاشقة للقبيلة.. تجتمع يداها على رفع العباءة من أعلى الكتف حتى هامة الجمجمة، وخلف الأسود.. الأسود:

تلمع الأعين الماثلة...

كل شئ فاحم فى المساء... العرى والغضب والدخان المتصاعد حولى، ولم يبق سوى غناء فى الذاكرة.. الذاكرة الباكية على شئ ينازعها، ولا أحد. لاجسد...

لا انشطار فى الدماغ الحلول كلها ضاعت، والوصايا الغارقة فى حلم وتجارب وهذيان:

«ستنسى كل شئ، فقط ابتعد».

بدأت حركة غريبة فى ذلك البهو، والعمال فى الفندق يتكاتفون، ويحملون الطاولات من مكان لست أعرفه، ويجمعونها فى الفراغ مابين الأركان الأربعة، وكان الركن الرابع يخلو من زبائن الليل، بل أن جهاز «البيانو» يحرم الجالس خلفه متعة الإستمتاع والترقب.

دخل رجلان من البوابة الزجاجية، وبينهما امرأة فى عقدها الثالث تبرز ملامحها قمة الفرحة والنشوة، وكل منهما يتشبث بأحد ذراعيها، وحين توسطوا البهو بدأوا يشيرون بأكفهم، ليحيوا آخرين فى المطعم الداخلى أعلنت أعينهم البارزة- مثل غيرهم- نهاية ارتباطهم بكل ما يحيط بهم.

ازدادت حركة الفندق حين ازداد الظلام، وكل عبوات السكر فارغة أمامنا، وصديقى يحاول أن يطلب من عاملة الفندق عبوات جديدة، وجسدها النحيل يمر من جانبه دون أن يلبى نداه... ربما لطريقته الغبية فى الاستجداء الأول.

لاتزال نظرات الرجل الحليق تلاحقنى من هامتى الحزينة حتى أقدامى الممدة على طاولة الشاى المنخفضة بموازاة المقعدة، وحين لمحته عيناى، اعتقدت أنه بدأ لا يعبأ بى ونظراتى القلقة ولكن عرفت أنه يدخل فى هواجس أخرى حين استدرك فجأة، واضطرب، وهرب بوجهه المتراخى.

لم تستمر تلك الملاحقة المملة، فقد كان اغماض عينى كفيلا بتركه المكان، والبحث عن مكان

آخر.

الليل يرقص أو يغنى، وغناء الجمجمة يخرجنى من حصار الدائرة . ساق فوق أخرى. فاصلة الأبيض تبرق من خلال انعكاس الضوء، وطرف العباءة الفاحم يكثف الأبيض.. الأبيض... ويكون أبيض...

تنساب يدها إلى الأمام. تلتف حول الكأس الباردة الندية، وترفعها للوجه الوضئ. بالأخرى تبعد الأسود قليلا. وفى صدرى تشتعل جمرة: الجمرة الأولى فى خطاى.

يصير الليل الأبيض لى، والدائرة تموج حولى فى صرخات وصيحات تأتى من أماكن عديدة: المطعم الداخلى. الزاوية المظلمة عند مدخل الفندق. المكان الباعث أغنية شرقية سريعة الإيقاع. الرجفة والركض والأضواء المتعاقبة ذات الألوان المختلفة.

يهبط البهو رجل ثوبه أبيض، ورأسه مكشوف. يحمل طفله الباكى، ويذرع البهو فى محاولة غاضبة لتهدئته، وحين يمل يتجه إلى الركن الساكن أعماقى، ويداها البضتان تمسدان شعر الطفلة لإعادة ترتيب الخصلات المتناثرة، وترتيب الوقت الممزق. بصوت يداخله انتحاب الطفل:

- لنصعد الى الغرفة.

يصعد قلبى، ويصعد، ترقص فيه كل الطقوس الساكنة فى الذاكرة: الحذاء القميص. الأكف. المشى. التوقف. الإنتظار. الارتشاف الصعود...

ألملم أشيائى. أرتب أوراقى، أبحث عن رؤاى فى غرفة غامقة غارقة فى حصارى.

أمشى نحو المصعد، وخلفى تخفت الأصوات التى تستمتع بالوقت الملقى على الشاطئ الغافى فى سكون.

يثقب جمجمتى الرملى لحن شعبى حزين،، وحين وصلت المصعد اقتربت بمفتاح غرفتى من بابه الحديدى، وكل هواجس الأرض تضاجعنى. استدركت، ووضعت اصبعى على الزر الزجاجى، ليضئ، وانتظرت.

إنفرج باب المصعد الخالى، ودلفت إلى الداخل، وانغلق الباب، ليخمد كل الصراخ والضوضاء فى الدور الأرضى. انطلق المصعد إلى الطابق العاشر، وعشرون فكرة تخالجنى للسفر الى فاصلة الأبيض، والنوم حيث لابحر ولاصراخ.

نص قصصي

تنويعات أولى على الحدث

أحمد بوقري

«أن الحرية كل لايتجزأ»
نيلسون مانديلا

النقى

فى متأخر العصر والأوان
وفى العاشر ماقبل الألفين
يخرج شبحان، يلفهما ضباب الصباح
هو، ممسكا بيدها «واثق الخطوة، يمشى ملكا»
وهى ، يختلط ضحكها المتقطع بإيقاع جسدها ، جذلى كشجرة عتيدة إهتزت
فى هبة ريح
متسامقان
متكاملان
تتناسق خطواتهما
ويجتاز ان آخر بوابات الظلام
كذرات ثلج متساقطة، يغمر هما ضوء الفجر الفضى.
فتشتعل وردة رأسه بالابيض للتلجى.
وجهٌ طفولى
وظل ابتسامة يعتريه حتى منابت شعر رأسه

تصارع عيناه دفقات ضوء عبقة وتلف جسده الناحل غلالة من نسيم

دافئ

يستهق

ويعب صدره المنخور بالسل حفنةً هائلة منه، فتمتلئ شرايينه الرطبة بذرات نفثتها أنفاس متهدجة على الرصيف المنتفض.

يصرخ

ويصرخ، صرخته الأولى، ضحكة متفجرة، تناثرت شظاياها فأصابت بعدواها ماأصابت:

مشهد أول

(اقهقه، بالعدوى. أقترب من شاشة التلفاز أكثر. أحدق بإعجاب لامثيل له. أطلق صيحة نصر. ارسم فى الهواء.. فى وجه الشاشة رقم ٧ اصفق.. وأصفق حتى تحمر كفاى).

..شيخ له وجه طفولى ينحنى ويهمس فى أذن إمر أته المنتشية:

قال:

- كأننى طفل أولد للتو ياووينى؟!

قالت:

- كان لابد أن يحملك السجن جنبينا كل هذه السنوات العظيمة.

تعثر قدمها بحجر صغير على الطريق فأزداد التحامهابه، وهما يهرولان نحو الضياء الثلجى.

قال مواصلا حديثه القصير معها:

- أترانى ولدت فى الزمن المناسب ياوينى؟!

قالت:

- هو زمنك انت فقط.

قال:

- أقانون جديد للطفولة الشائخة هو؟!

قالت:

- نعم...نعم ايها الشيخ... قانون حياة جديدة انت صانعه!

- أنا أم انت

«وضحكا ضحك طفلين معا» .. ضحكة نقية عاليه فبانت اسنانهما لؤلوات فى خلف الشفاه الممتلئة الرطيبة. ودمعت عيناه البراقتين ورفع قبضته فى الهواء، كأنه يمزق آخر خيوط الظلام المتسللة.

وغابا فى الجموع. شمسا تتجزأ لرغيف خبز طازج. شمسا طليقة أخذت تذرب فى عيون الصبايا السود هناك فى ضواحى سويتو المضيئة الآن بأزهار الدم والوحل الجاف.

«وللحرية الحمراء باب»
بكل يد مضرجة يدق)
أحمد شوقي

المتسق

امتلأ الأستاد الرياضى عن آخره. لوحت الأعلام. إرتفعت الصور.
وطار فى الفضاء الازرق حمام
الجموع الملتحمة كانت تهزج. ترقص. تمارس غبطتها على ايقاعات الطبول المرتفعة

تبدو ساحة الملعب الكروى مزدانة بالأخضر وقد خلى منها اللاعبون والكرة والحكام وبدلا من ذلك إنتصفت الساحة منصة خشبية علتها مكروفونات كثيرة وبدت كجواد مسرج الصهوة.

شامخا دخل الساحة فوقفت الجموع محيية. إرتفعت ايقاعات الطبول وتواترت الأهازيج المعتقة برنين الغابات واختلطت بصفير الصبيان والصبايا السود

قبضتاه المعروقتان ارتفعتا فى الهواء وقد اكتظ وجهه بفرح العمر المتبقى. دار دورة كاملة حول الملعب، وامتدت الأيدى المتقشرة كأنها تريد ملامسة صدغيه

حيا، وأحنى رأسه، ثم رفع قبضته فى وجه دى كليرك الذى اقتعد هو وزبانيته الصفوف الأولى وقد غابت اعينهم خلف نظارات سوداء سميكة.

تهدجت الانفعالات
ثم انحبست الأنفاس تستمع للصوت المعتق القادم تواً من أقبية رطبة عتمة.
وتدفق خمريا:
«أيها الأخوة
ايها الشرفاء
اعلنها عليهم من هنا. من على هذه المنصة
وامام هذه الجموع المتعطشة للحرية
فليسمع من يسمع
وليع من يعى
أننى لست الآخادم لكم
خادم للشعب كله، أسوده وابيضه
وولادتى الآن هى ولادتكم انتم
وأنتم .. انتم
لن تكونوا بعد اليوم خدما لهم
لن
فلنتعاون كلنا فى خدمة وطننا الأم

فلنتعاون.. »

مشهد ثان

«حبست انفاسي وصرت اصغى بشغف كبير. تناولت جهاز الريموت كنترول وزدت من كمية الصوت. وضعت أصابعي اليمنى على صدغي ومددت رجلي على الطاولة الأنيقة أمامي. طرق عامل الخدمة تناهى إلى بعد أن طلبت من خلال الهاتف شيئا مثلجا يبترد له جوفي، الطرق على الباب يزداد وأنا منتبه بكليتي إلى الخطاب الهام.. صرخت أن يضع الصينية عند المدخل ويذهب يبدو أنه فهم. اختفى الطرق.. وارتفع صوته مجلجلا مدويا.. وجلست ساكنا أعب من دخان غليوني... »

« أيها الاخوة:
إننا لن نتهاون
لن نقول نعم
ان حريتنا لاتتجزأ لاتتجزأ ابداً
وأن ما أخذ بالقوة لن يسترد الا بالقوة
هذه الحقيقة التي يجب أن نعيها الآن.
الحرية كلها لنا
الهناءة كلها لنا
او المتاعب كلها للمغتصب الأبيض، وياجبل مايهزك ريح »...

مشهد ثالث

«غلبني النعاس، فنمت جالسا على الاريكة بعد أن طال انتظاري لعرض مباراة كرة القدم الفاصلة في بطولة كأس القطب الجنوبي»

....

يتلمس دي كليرك العنصري الأبيض وجهه كأنه يمسح بقايا بصقة. يرتبك الحضور فترتفع اصوات ضجة من بعيد.

ترتفع اصوات صراخ حادة محترقة، ودوي طلقات متقطع ووقع اقدام الجنود الغليظة تتناهى إلى سمع الخطيب الأشيب.

«هاهي: سويتو تنتفض
قباطية تقاوم المذبحة أيها الزمان
ونحن لن نستسلم»

يتوقف الخطيب، يضع نظارته على المنصة، ويغادر الملعب وقد ازداد اضطراب الحضور. يخرج

عجلا يلتان فى احياء سويتو الدامية. ويلتحم مع الجموع المقاومة ويحتدم التصعيد يناوله طفل اسود بزجاجة حارقة ،يقذفها فى وجه ابيض ، يناوله آخر ببضع حجارة ويقذف بها على الدبابات المتقدمة نحو الحاجز البشرى المهتاج، تقذف هى بحممها فى الصدور ويتساقط الاطفال كالفراشات الملونة.

يسقطً نلسون
بقرب عشبة مبتلة
تخترق قلبه ستٌ وعشرون طلقة بيضاء
فينسكب الدم الخمرى
ويرتمى الصوت زبدا بقرب فمه
يسقط باسل بالقرب من حبة برتقالة
جافة فينسكب دمه الذهبى بقرب او انى امه الصدئة
نهران من الدماء يتقاطعان على أسفلت الشارع الحجرى
فيتناول «دى كليرك» كأسا مترعة من الدم الخمرى
وتناول شارون كاسا أخرى تفيض بدم باسل الذهبى
رنين الكأسان فى ليل سويتو يعلن بدء إحتفال مشترك
يتبادلا الزنجاب بلذة على ايقاع طبول رثيبة رتيبة قادمة من الزمن الغابى.

الأجوف مذبوحا

ياطليق السجون
فى المحنة الكبرى
ويرضيك أن تكون الطليقا
الشاعر بدوى الجبل

مشهد أخير:

أفاق على رنين الهاتف.
صدمته شاشة التلفاز منقطة بالضياء
تناول السماعة هتف الصوت من قريب
- أهلا أهـ.. لا...من...يتكلم؟
- ابو كاسر معك. أين أنت ؟كانوا ينتظرونك فى جلسة افتتاح المؤتمر أين أنت؟
- آسف. لقد ذهبت غفوة قصيرة، آسف.

تحسس أوصال جسده المتعب فنفض عنه الغطاء الحريرى. أحس بلزوجة بين فخذيه وهالته بقع بيضاء تجمت سروال بجامته الوردية الملساء شعر بانتشاء مفاجئ وغامت عيناه لفترة وجيزة كأنه

يتذكر بقايا حلم مازالت خيوطه تتناسج في جمجمته ارتعش جسده من برودة الغرفة الباذخة. نهض بتثاقل وولج الى حمام الغرفة الداخلى الأنيق، واغتسل بالصابون الشذى الرائحة وتقطر بماء الكولونيا الليمونى الا أن رائحة البقعة البيضاء اللزجة لم تزل تضمخ أنفه بعطرها الشبقى.

وعندما خرج ثانية من الحمام الدفى صدمه رنين الهاتف، هنف الهاتف من قريب جدا.

- الحمد الله على السلامة

- الله يسلمك

متى الوصول؟

-الليلة الماضية فقط!

- ها... أتأتى اليوم؟

- حاضر على رأسى سأكون لديك هذا المساء سيدى

-... لاتنسى!

-.......

-لا ابدا حرسى الخاص سيرافقنى

قام بتفقد الثلاجة الصغيرة فى زاوية الغرفة، فتناول منها ما أ أمعدنيا مثلجا يرطب به جفاف شفتيه . وعندنا أزاح ستائر الغرفة السميكة بدا له البحر هائجا...«الشاطئ غير مناسب للباحة كما يبدو» حدث نفسه. وجلس على الكنبة الوثيرة يتفقد حقيبته الجلدية، فتحها أخرج منها اوراقا لخطاب كان من المفترض أن يلقيه فى جلسة افتتاح المؤتمر الهام. وعندما اطمأن على محتوياته بنظرة سريعه أرجعه فى الحقيبة ثانية وقد اعتلت على سحنة وجهه علامات الجدية توجه الى دولاب الملابس الا أن رنين الهاتف فاجأه هذه المرة ايضا، هتف الهاتف قريبا من قلبه:

- لو من؟

- ماعرفتنى..أنا نانسى!

- أهلا. اهلا نانسى

- تصل ولاعلمنى بوجودك؟

- ابدا ياحبى وصلت البارحة فقط!

....

تم غرق فى حمى عاطفية مطولة وجلس على حافة السرير متقلصا يقهقه تارة ويهمس طويلا تارة اخرى ولما طالت المهاتفة إعتدل، واستند بظهره على وسادتى السرير متمددا كأنه موشك على النوم، ولما سقطت سماعة الهاتف بقربه سقط عنقه الغليظ يتلوى على ذراعها الملساء وعندها أخذت الذراع الباردة تجز عنقه عن آخره متحولة الى سكين حادة بمقبضين من ذهب.

قصــة

التـــحـــدى

هناء الحسينى

نظرت الى عينها مباشرة هذه المرة وزدت من إتساع عينى فى تحد سافر... كنت قد سألت نفسى المرة السابقة لماذا أغض بصرى فى كل مره.. وتذكرت يوم كانت أمى تقول لى:- اذا أضعت حقك فلا تندبيه بعد ذلك... جاء «عمى» بعد ذلك - أو كما طلب منى أن أسميه- على صراخ زوجته:- تعال...أنظر الى هذه الحمقاء كيف تحدق فى... أنا لن أعمل أكثر من ذلك .. قلت لك ألف مرة ابحث عن فيزا أخرى... انها تأكلنى بعينيها... وكأنى أنا الخادمة فى هذا البيت... وكأنها سيدتى.. عجب هذه الدنيا...

تمضى هى فى صراخها.. ويمضى زوجها فى تقريعى... أما أنا فقد شعرت براحة كبيرة... كبيرة جدا .. وعندما وضعت رأسى على الوسادة لم أستطع أن أنام مباشرة، فقد كان هذا التحدى السافر بالعيون اليوم قادراً على تحريك السعادة داخلى الى درجة لم أستطع معها أن أضبط مشاعرى وأنام... بانها تبحث عن فيزا أخرى.. حسنا أنا لا أريد أن أسافر قبل أن أجمع المال المطلوب ، لكنى فى نفس الوقت أجن فرحا حين أراها لاتستطيع إحتمالى دقيقة أخرى، لكنها فى الوقت ذاته لاتستطيع أن تستغنى عنى وترحلنى حيث تأتى بأخرى مكانى..

فى الليلة قبل الماضية.. خرجت هى وزوجها وابنهما المدلل لزيارة أهلها ولما كانوا يسهرون عادة فى هذه الزيارات فقد نمت حين داعب النعاس عينى من أول مرة... شعرت بالفارق فقد كان من الواجب على عند وجودهما آن أنتظر حتى يدخلوا الى غرفة النوم معلنين نهاية يوم شاق من العمل فى خدمتهم... وغالبا ماتأتى هذه النهاية متأخرة جداً.. بحيث أكون قد فتحت فمى واستنشقت من خلاله كمية كبيرة من الهواء مرات عديدة... وفى أحيان كثيرة يكون رأس قد بدأ فى الترنح وأنا أجلس فى المطبخ فى انتظار غليان الماء لصنع الشاى الذى طلبته السيدة.... فى تلك الليلة جاءت سيدتى ولم يمض على نومى سوى ساعتين أيقظتنى.. ولما كان منظر أى شخص وهو يقوم من النوم مزعجا ولما كان وجهى بصفة خاصة أكثر إزعاجا من الوجوه الأخرى حيث يسيل اللعاب عادة من طرف فمى عندما أنام فقد أشاحت بوجهها عنى وهى تطلب منى أن استيقظ لأنها اشتهلت أن تشرب فنجانا من القهوة وبعض التمر الذى طلبت منى أن أعجنه وأغمسة فى السمسم بحيث يصبح شكله أنيقا وأنا أقدمه لها... غالبت رغبة قوية فى البكاء لكنى اذ فعلت ذلك فقد أحسست بألم أكبر فى صدرى... قاومته بأن أخذت نفسا عميقا وغسلت وجهى جيدا...لكنى أخيرا بكيت بحرقة فى الحمام... وقلت جيد أن آثار النوم لاتزال على وجهى ففى هذه الحالة لن تفرق السيدة بين آثار النوم وأثر البكاء... كرهت دوما أن أبرز ضعفى أمام أحد، والبكاء، أحد أكبر مظاهر الضعف التى أجاهد بشدة كى لاتبدو أمام الآخرين.. ولما عرفت من بداية وجودى فى حضرة هذه السيدة أن البكاء يجعلها تشمئز منى فقد زاد قرفى منه وزادت نقمتى عليها... بكيت أول دخولى هذا المنزل حين تذكرت أطفالى الذين هم فى طريقهم الى المدرسة فى ذلك الصباح... وبكيت أكثر عندما تذكرت طفلتى ذات الثلاث سنوات التى ستتعود أن تمضى نهارها دون أن تتبعنى وأنا أتنقل بين الحجرتين اللتين يتكون منهما المنزل... منزلى... حين قررنا أننا بحاجة للمال أنا وزوجى وكنا دائما نعرف أننا بحاجة اليه- فكرنا فى الطرق التى ستمكننا من ذلك.. لكن الحقيقة أننا كنا نعرف منذ البداية أنه لا طريقة سوى هذه... قبل السفر كنت أؤكد له أنى قوية بما يكفى لأن يجعلنى أحتمل البعد عن أطفالى مدة سنتين.. وطوال السفر كانت الأفكار التى تخص ما أنا مقدمة عليه تشغلنى بدرجة تكفى لأن تطرد من رأسى أى أفكار أخرى تخص ابتعادى عن أسرتى... لكن حين وضعت قدمى فى هذا البيت وطالعتنى ستة أعين متفحصة- تخص رجلاً وامرأة وطفلاً- فقد أحسست عندها أنى وحدى... وحدى...وحدى.... وانخرطت فى بكاء عميق وخائف... وكانت المرة الأولى التى أسمع فيها صوت صراخ سيدتى... لم أفهم ماذا كانت تقول لكن حين نظرت إلى تعبيرات وجهها أدركت أنها بالتأكيد لم تكن تحزن لأجلى... وعرفت أننى لن أبكى أمامها أبدا بعد ذلك.

ذاك اليوم لم أفهم من كلماتها شيئا، لكنى اذ أفهم الآن كل ماتقول فإنى لم أبدلها أبدا أنى أفهم بالطريقة والسرعة التى تريد..أفرح كثيرا حين أراها تردد الكلمات وتقوم بحركات كثيرة كى أحقق لها ماتريد منى... وإذ ذاك أذهب الى حيث طلبت وأنا أقاوم الضحك... حتى إذا ماوصلت

إلى مكان لاتراني من خلاله ضحكت... ولو كان بمقدوري لضحكت إذن بصوت عال وأنا أسترجع في مخيلتي الحركات التي تقوم بها لإفهامي مافهمته من المرة الأولى.

في اليوم التالي لليلة سمر قضاها عدد غير قليل من أهل السيدة عندهم... قررت أني بحاجة لنوم فترة أطول كي أستعيد نشاطي... ولما اتت سيدتي قرعتني كثيرا فالاستيقاظ المتأخر كان معناه أني لم أنته بعد من كل العمل اليومي المطلوب مني... صارت تصرخ كماهي العادة.. وألقت الحقيبة من يدها في غضب بالغ ونفخت من فيها ماقدرت أنه سيخرج لهبا لو كان في مقدورها أن تفعل... واذ كنت أحتار في تلك اللحظات ماذا أفعل فقد كنت عادة أنكس رأسي وأغادر الى حيث العمل الذي لم يكتمل.

كان هذا في يوم تال لليلة سمر.. لكني هذا اليوم استيقظت وأنا أحمل كمية عجيبة من النشاط.... غلفت بقدر كاف من يقيني بقدرتي على تحدي السيدة في الحدود التي تجعلها مرتبطة لي.. وتساءلت هل كان سبب شعوري هذا الحديث الذي سمعته عندما كانت تحدث اختها بقرارها بالتخلص مني والذي لم تستطع أن تنفذه لأنها لاتملك فيزا أخرى.. قلت لعله ذاك.. لكنني لم أهتم كثيرا فأنا أعرف الأن اني أستطيع ولو لفترة محدودة أن أتغاضى عن طلبات سيدتي الكثيرة بحيث أنفذ ما اراه مناسبا لحالتي المزاجيه..قلت لفترة محدودة حتى إذا ماصارت الفيزا عندها فإني ساعدل من معاملتي اياها بحيث تعود عن قرارها لأنها لن تجد أفضل مني.. خصوصا بعد الفترة التي قضتها في تدريبي على طباعها الخاصة، ولأن هذه الفترة المحدودة لم تنقض بعد، فقد حدقت في سيدتي بقوة وهي تسألني لماذا لم أفك الستائر.. أغلسلها وأعلقها مرة أخرى كما طلبت مني وهي تغادر المنزل هذا الصباح..

نظرت إلى عينيها مباشرة هذه المرة وزدت اتساع عيني في تحدٍ سافر.

سنوالي في أعدادنا القادمة نشر النصوص القصصية والشعرية والنقدية التي ضاق عنها هذا الملف بسبب المساحة، ومن بينها مقال سمير الفيل عن الحركة الشعرية في السعودية

شعر

هواجس فى طقس الوطن

عبد الله الصيخان

قد جئت معتذراً ما فى فمى خبرُ
رجلاى أتعبها الترحالُ والسَّفرُ
ملّت يداى تباريح الأسى ووعت
عيناى قاتلَها ما خانها بصرُ
إن جئتُ يا وطنى هل فيك متّسعُ
كى نستريح ويهمى فوقنا مطر
وهل لصدرك أن يحنو فيمنحنى
وسادةً، حلماً فى قيظه شَجَرُ
يا نازلاً فى دمى انهض وخذ بيدى
صحوى والتمَّ فى عينى ياسهرُ
واجمع شتات فمى واغزل مواجعهُ
قصيدة فى يد أسرى بها وترُ
وافضح طفولتى الملقاة فوق يد
تهتزُ ما ناشها خوفُ ولا كبَرُ
وصب لى عطش الصحراء فى بدنى
واسكب رمال الغضا جوعاً فأنحدرُ

قهوة مرةٌ وصهيلُ جياد مسومة، والمحاميس فى ظاهر الخيمة العربية
راكة فى الرمال وفى البال، كيفَ المطاريش إن ذهبوا
للرواح مطيٌّ السفر؟
وكيف هى الأرض قبل المطر؟
وكيف الليالى، أموحشةٌ فى الشعيب إذا ما تيمم عودُ
الغضا واحترى أن يمر به الوسم صبحية والنشامى
يعودون فى الليل مثقلةٌ بالرفاق البعيدين أعينهم،
ثم كيف السرى إذ يطول بمدلجها، أرضهُ أنسهُ فى التوحُد،
لاأحد غير رمل الجزيرة، لاأنجمة يستدل بها فى السرى
غير قلب المحب، وهذا الحصى شره ماطوته القوافل
من زمن ثم كيف النوى إذ يطول بنا.
قم بنا
أيها الوطن المتعالى بهامات أجدادنا
أيها المتحفز فى دمنا
والمتوزع فى كل ذراتنا

أعطنا بصراً كى نراك، وأوردة كى تمر بنا، فيه نلقى
مساءً جميلاً، قرنفلة فى عرى ثوبك الأبيض المتسربل
ضوءاً لنمشى أيا أيها الوطن المتعالى إذا ما ارتدانا
الظلام إليك.
خذ يدينا وإذن
صفنا.. وأقم يا إمام الرمال صلاة التراويح فينا، مقدسة
أن تظل لنا شامخاً كالنخيل الذى لايموت..
واضحاً كالطفولة، كالشمس ثم اعطنا جذوة
حية فى الفؤاد الخلى لكى يصطفيك

وطنى واقف
ويدى مشرعهْ
ابنك البدوى أتى يستزيد هواجس أيامه المسرعهْ
مرسل من سنى الفراغات كيما أفتش عن لغة ضائعهْ
بكيت على باب مكة، فتشت أركانها الأربعهْ
فى فمى معزف كسرته الليالى ومحت ترانيمه الزوبعه

إننى واقف خلف ظهرك مفتتحاً وجعى باعتذار المحبين

حين يطول النوى
خاشعاً من محياك يا وطنا نتعالى به، غيمنا إذ
يجف بنا الورد، سلوتُنا فى مساء التغرب، فى
الصبح وردتنا ورغيف الفقير، وأنت البسيطُ
البسيطُ فقل للعصافير إن الفضاء مديح اتساع
لعينيك كي لاتطير، فإن العصافير خائفة، فكن
وطنى ممعناً فى الهدوء لكى تعتلى ذروتك.
وكن في المساء حنيناً عليها لكى تمنح السرَّ لك
لكى تمنح السرَّ لك
سماء لنا وسماوات لك.
وأنت فضاء البياض إذا ما استفاض على القلب شكْ.
وأنت الشهادة فيمن هلكْ
سماءُ لنا..
وسماوات أولها أنت، آخرها أنت، وأنت
لنا الضوء إذ يستدير الحلك
وطن..
تعبت رملة فى «النفود» فقلت لك القلبُ متكأ
والغمام فلك
فاستديرى به ثم حُطىّ على جبهتى
أنا واقف لمجيئك
أعرف
بعد الغبار تغنى السماءُ لنا أغنيةْ
تصب لنا الماء فى عطش الكأس
وقتئذ
مَطراً أشعلك
مطراً
أشعلك



شعر

القصيدة

محمد جبر الحربى

سأكتب فيما يثير العدو، سأغتاله بالكلام، الذى ليس يألف، أغتاله بالغمام الذى ليس يعرف، أغتاله إن أتى رافعا بندقية أجداده، بالسلام... وأغتاله إن أتى.

سأكتب عن وردة أمس قابلتها توقظ الصبح هامسة، ثم تُلقى بأسرارها للعصافير مهملة بابها

غير أن الذين يجيئون لا يعرفون الطريق إلى قلبها..
غير شوبان منفلتا من عقال الردى سابحا فى ارتعاش الهواء على خدها يخرج الصمت عن صمته، ويعيد الموات إلى موته... والهديل... إلى شاحبات الحمام.

سأكتب عن وردة الوقت، رمانة نصف مجنونة
صدرها النبع، أيامها معقل العاشقين اليتامى، دفاترها بوح مستندين على نجمة، خوفها خطوات الرقيب إذا حاصرته الشكوك، مواعيدها: كل عام.

سأكتب فيما يثير العدو، وأمتدح النار فى لغتى والجليد ،وألعن هذا الحياد المخاتل فى عقل حراسها.

سأستل نصفى، وأنسل من بين مزدوجين
إلى لغة نصف مجنونة، كلما حاصروها استدارت
على نفسها، وأدارت رحى حبها حبها

ليت لى قلبها
لأذيع على الناس حبى
وأرفع نخبى كما عودتنى النجوم وشاغلنى عن سنينى الغرام

سأكتب..
·لو طرقوا الباب أخبرهم: ليس فى البيت من أحد، فإن كسروا الباب قدهم إلى آخر الشك. إن خرجوا أرجع الباب للباب، والمائلات لأوضاعها

إننى شبه مبتهج سوف أكتب فيما يثير العدو
وأرضى من الليل بالليل فيما يثير العدو الكلام



شعر

دوار

أشجان هندى

اشاطرك الملح
حين تمدين نحوى يديك
فاغدو كما عشبة البحر رخوا
صغيرا صغيرا
لك البحر
حين يجئ زمان تعلق فيه الهزيمة
فى حجرة الحلم
يأتى
وعيناك مفتوحتان يسمرها
الرمش فوق الجدار
سياتى
وكفاك فى تغوصان
من علم الغوص كفيك
ضلعى الصغير
ام القشف المتلاحق كالموج فى
ساحة النوم؟
نابضة انت
والبحر للنابضين سيورق فى كل
عام صباحا
سيغمض فى كل عين جناحا
ويكبر يكبر
يبتلع الارض،
والارض تبتلع الأزرق المتسامق
بين ذراعيك والعوم
يافرحة الماء
حين يساوى التراب رغيفا من
الجوع
حين تدور الرحى بالبطون
لتسحق فى كل فجر غبارا
ويافرحتى

حين اقبع كالطفل تحت يمينك
التمس العادة المشتهاة صباح
المدارس
اذ تحلفين بان الشطائر مغموسة
فى الطريق الى البحر منذ صباحين
ضلع لطفل تقاذفه الموج منذ
الغبش
يقولون:
يرجع حين تخبأ تحت القميص
عيون المساء
ويطفو على الزبد الورد
يرجع مثل تباشير صبح له نكهة
البن،
يقوى على الكيد،
على الجزر يقوى،
على المد
على كل شئ عدا قلب أم تعثر
فى نبضه فارتعش
صباح على معصم الجائعين
على الصخر بالموج يوما نقش:
تجود البحار متى جادت الأرض
يروى بها من تغلغل فى الملح
محتفيا باندلاق العطش.
متى يعبر الصمت؟
متى يصدأ الصمت؟

متى يكبر الصوت؟
والوقت، يزحف ممتشقا رعشة
الكف،
والكف فى الجوف،
والجوف فى الخوف،
والخوف ما ساق صوتك الا الى
الحتف
كفى
نصيح
تفتح فى صوتنا لغة كالمقابر
يكفى
أكفكفها بتفتق عن صمتها
جوع كفى
سئمت انتظارك فاستنشقى
ماتبقى من البيد واستنشقينى
نعود حفاة...عراة.. رعاة
اقاسمك العمر
اذ الى مغرب الصبر طورا،
وطوراً الى يبس البحر
يدور بنا الموج اذ،
تقسو عظامك تنفجرين عصا
فى يمينى
اهش على الحوت صّبحاًبها
وان عسعس الليل صحت:
عدينى.

شعر

تغريبة القوافل والمطر

محمد الثبيتي

ادر مهجة الصبح
صبّ لنا وطناً فى الكووسْ
يدير الرؤوسْ
وزدنا من الشاذلية حتى تفىء السحابهْ
ادر مهجة الصبح
واسفح على قلل(١) القوم قهوتك المرّة المستطابهْ
ادرمهجة الصبح ممزوجة باللظىَ
وقلب مواجعنا فوق جمر الغضا
ثم هات الربابةْ
هات الربابهْ:
الادية زرقاء تكتظ بالدما
فتجلو سواد الماء عن ساحل الظما
الاقمراً يحمرُ فى غرة الدجىَ
ويهمى على الصحراء غيثاً وأنجما
فنكسوه من أحزاننا البيض حلةً
ونتلو على أبوابه سورة الحمىَ
الا أيها المخبوء بين خيامنا
أدمتَ مطال الرمل حتى تورما
أدمت مطال الرمل فاصنع له يداً
ومدّله فى حانة الوقت موسما
ادرمهجة الصبح
حتى يئن عمود الضحىَ
وجدد دم الزعفران إذا ما امّحىَ
أدر مهجة الصبح حتى ترى مفرق الضوء
بين الصدور وبين اللحى
أياكاهن الحى
أسرت بنا العيس وانطفأت لغة المدلجين
بوادى الفضا
كم جلدنا متون الربى
واجتمعنا على الماء
ثم انقسمنا على الماء
ياكاهن الحى
هلا مخرت لنا الليل
فى طور سيناء

هلا ضربت لنا موعداً فى الجزيرة
أيا كاهن الحىّ
هل فى كتابك من نبأ القوم إذ عطلوا
البيد واتبعوا نجمة الصبح
مرّوا خفافا على الرمل
ينتعلون الدجى
أسفروا عن وجوه من الآل
واكتحلوا بالدجىَ
نظروا نظرةً
فامتطى علسُ التيه ظعنهمُ
والرياح مواتيةُ للسفر
والمدى غربةٌ ومطر
أيا كاهن الحىّ
إنا سلكنا الغمام وسالت بنا الارض
وإنا طرقنا النوى ووقـفنا بسـابع أبوابهـا
خاشعينَ
فــرتل علينا هزيعــاً من الليل والوطن
المنتظر:
شدنا فى ساعديك
واحفظ العمر لديك
هب لنا نور الضحىَ
واعرنا مقلتيك
واطو احلام الثرى
تحت أقدام السليك
نارك الملقاة فى صحونا ، حنت إليك
ودمانا مذجرت
كوثرا من كاحليك
لم تهن يوماً وما
قبلت إلايديك
سلام عليك
سلام عليك
أيا مورقاً بالصبايا
ويامترعاً بلهيب المواويل
اشعلت أغنية العيس فاتسع الحلمُ
فى رئتيك
سلام عليك
سلام عليك

مطرنا بوجهك فليكن الصبح موعدنا
للغناء
ولتكن سدرة القلب فواحةً بالدماء.
سلام عليك
سلام عليك
سلام عليك فهذا دم الراحلين كتاب
من الوجد نتلوه،
تلك مواطنهم فى الرمال
وتلك مدافن أسرارهم حينما ذللت
لهمُ الأرض فاستبقوا أيهم يرد الماء
ما أبعد الماء
ما أبعد الماء!!
-لا.. فالذى عتقته رمال الجزيرة
واستودعته بكارتها يرد الماءْ
ياوارد الماء علّ المطايا
وصب لنا وطناً فى عيون الصبايا
فمازال فى الغيب منتجع للشقاء
وفى الريح من تعب الراحلين بقايا.
إذا ما اصطبحنا بشمس معتقة
وسكرنا برائحة الأرض وهى تفوّر
بزيت القناديل
يا أرض كفىّ دماً مشرباً بالثآليلَ
يانخل أدرك بنا أول الليل
ها نحن فى كبد التيه نقضى النوافل
ها نحن نكتب تحت الثرى:
مطراً وقوافل
يا كاهن الحى
طال النوىَ
كلما هل نجم ثنينا رقاب المطىّ
لتقرأ يا كاهن الحىّ
فــرتل علينا هزيعــاً من الليل والوطن
المنتظر

القلة: قمة الرأس

شعر

لك.. كما أنت

علي الدميني

يا قلب «لو أن الفتى حجرٌ» لأسبلتُ
الأصابع في دمي/
وأتيت مختضاً بمكنون الحجارة.
أهدي لعاشقتي قلائدها، وأرفع للذين
مضوا بنادقهم،
وأنزع من رحيق العمر محبرتي
وأكتب بالحجارة.
وتَرٌ يجرُ عشيقةً تنعى اساورها، وتجرح
في التراب عرائس الانشاد
مملكةً لهودجها/
فما ابقى الغبارُ لها سوى التذكارِ والزمن
المعلق بالحجارة.
يا ايها الوطن العَصَيّ،على العصي،
افقتَ فاحتضنتك اوراقُ الصغارِ من الردى،
وطفقت تخصف تاجك الذهبي من وهج
الحجارة.
يا ايها الناريّ في الاحجار، والمطريّ في
الأمصار، اطعمنا كتابَ
النارِ في الارياف،
والصَبوات في الاحقاف/ ان رهينةً
الساعات ساعتُنا الحجارة.
فاجأتَك العواصم بالمقصلة
اربكتنا الحجارة بالاسئلة.
الجليل مثلثها،
والبلاد دوائرها
والذي علّ من يأسه ظمأً
قد رأى صبيًا يغتوي كأسه المقبلة.
لك كلُ ما في الافقِ من شجرِ البياض،
وانسات البيد/
همسَ الزيتَ للزيتون،
والتفاح للعذراء،
والزهاد مقترفين ماتسع العبارة
لك صخرةٌ بقيت فاسندت المخي
للحجارة.

لك برقنا المائي، يومضُ قائماً بالوصل،
يحمينا من الطوفان اذ نكبو،
ويعرج بالقرى ثملاً فتشربه بحار الله
باخرةً تعود، وأمةً تدنو
وأغصاناً تهش لصوت مقلاع الحجارة.
فوجئتُ/
من جمع اليمام إلى اليمام
ومن رقى فتق الكلام
ومن أتى شرف اهله بصحائف الثورات
وابتكر السلام؟
قلنا: لامرأة الحجارةِ سُلّمٌ مُهْرٌ، واشراط
تئنُ، ونابضٌ يلقى
المدائنَ في حبائلها، فلا ترتابُ إما مسّها
هلع، وإما اغتالها الشعراء
والفصحاء في الندوات، محصنَةٌ،
تحصّن صدرها بالغيم والاطفال، مدلجةٌ،
مشردة، توضأت
العواصفُ في ترائبها،
مقدسةٌ نُحِل لها ذبائحها، وتصريحات
قاتلها،
فان سَلمَتْ تأسينا مواسمها
وان نفقَت كفانا من غنيمتها الحجارة.
قلنا لأنواء البلاد: مباركٌ هذا الفضاء
الفحم فاشتعلي،
بأفراس مسنّنة، ووديان مطهمة/
واعطي كل ذي حق فريضته، وأرخي
جانحيك على الحجارة.

* * *

طوقتك العواصم بالمقصلة
طوقتنا الحجارة بالاسئلة
وأتيت ابحث في السؤال عن الاجابة
لمن الطرائد في مدينتنا، ومن غسل
الكرى عن جفن أحمد
واستهلَّ به خطابهْ؟
لمن القوافل والمهابةُ؟
لمن الصّبا يرعى منيته، ويستدني
العواصف من رقائقها ويمنح
غزة الكبرى مدائحها/
وللقدس البهية عرسها القاني، وللدنيا
رفيف الأرض
والانسان والوطن المحّرر
والكتابة؟.
لكأنما جئنا لستينات هذا القرن، يُوكز
شارع اخويه مبتدرا
فيصحو الناس مفتتحين قهوتهم بأغنية
الحجارة.
لكأنما سرنا إلى يوم يحرك شارع بالمغرب
الأقصى نوافذ صبحنا في الشرق حتى
نرتقي درج الحجارة.
مطر يعُبُّ زجاجة الضوء الرهيف،
ويصطلي وجع الرغيف/ وغيمة في ثوب
حاملها/ وانهارٌ تدس حواصل الارحام في
الاكمام/
يابصري عشيت!: أهذه الحسناء جنتنا
التي أفنى الفلسطيني عترته لتبقى،
والفدائيون بهجتهم لترقى/ ؟
هكذا يلقى المحب فتاته في الحبس!
تأسره ويأسرها
فيتفطر الحديد حرائقا اخرى
وأوطانا تغيم
ودولةٌ تُبنى بأصداف الحجارة.
يا أيها الزمن النؤوم ضحى
يا أيها الزمن البذئ كفى
يا أيها الزمن الرديء ألا انحنيت فقد
أتى زمن الحجارة!.

ندوة أدب ونقد

قضايا الواقع الإبداعى فى المملكة العربية السعودية

أعدها وأدارها:

أحمد بوقرى وغسان الخنيزى

عاشت الحركة الإبداعية الشابة فى المملكة العربية السعودية فترة إزدهار لم تُطل فى الثمانينات، وذلك فى ظروف إنبثاق حركة نقدية جديدة وظفت بعض الأدوات العلمية كالبنيوية لأول مرة، وتجادلت خلالها «مناهج» نقدية واصطدمت معها رؤيوياً وبشكل حاد، الا أنه للأسف كما تعلمون، لم يتواصل زخم هذه الحركة النقدية النشطة ولم يؤد الصراع المنهجى والفكرى إلى تعددية منهجية متجاورة ومتحاورة وحصل فى الواقع بعض «الإنحسار» المؤقت وذلك لأسباب ذاتية لها علاقة بالرموز النقدية (النقّاد) ذاتهم او لأسباب موضوعية لها علاقة بالواقع الإجتماعى وسطوة تقاليده ونبرته الدينية الصاعدة مما أثر فى الحركة الإبداعية وطلائعها الجديدة، وجعلها تعيش لفترة طالت حالة من التذبذب الإنتاجى ثم حالة من الجمود فى فترة لاحقة ومتأخرة من الثمانينات ولازال هذا الواقع الإبداعى ترصعه عدداً من القضايا والاشكالات الفنية التى نرى أنها لم تحسم بعد فى صالح تطور الحركة الإبداعية ومسيرتها. ولكى نحلل هذا الواقع الإبداعى وقضاياه الفنية الملحّة، همومه الذاتية، وصبواته الإجتماعية أرتأينا مناقشة المحورين التاليين اللذين ربما كانا مدخلين جيدين لتوضيح الصورة للقارىء العربى غير المطلع عن قرب على الحركة الأدبية فى المملكة العربية السعودية:

أ- الشعر الحديث والمتلقي: (ماهي الموضوعات الشعرية المتناولة فنياً، لغة الشعر وإشكالية الغموض الفني؟)

ب- قضية قصيدة النثر: (كيف تقيمون التجربة في المسيرة الشعرية المحلية؟ وكيف ترون مستقبلها؟)

المشاركون

(١)- علي الدميني: شاعر وناقد، له ديوان مطبوع بعنوان: «رياح المواقع»

(٢)- حسن السبع: شاعر وصحفي، المشرف على القسم الثقافي بجريدة اليوم سابقاً

(٣)- محمد عبيد الحربي: شاعر له ديوان مطبوع بعنوان: «الجوزاء»

(٤)- محمد الدميني: شاعر له ديوان مطبوع بعنوان: «أنقاضُ الغبطة»

(٥)- أحمد الملا: شاعر ومسرحي

(٦)- أحمد بوقري (معد الندوة ومديرها): قاص وناقد

(٧)- غسان الخنيزي (معد الندوة ومديرها): شاعر و مترجم

أحمد بوقري:

في البداية أرحب بكم وأشكركم على تلبية الدعوة بالحضور والمشاركة في ندوة «أدب ونقد» عن الواقع الإبداعي السعودي وقضاياه، التي نتمنى من خلالها إعطاء بعض اللمحات وتسليط بعض الأضواء على هذا الواقع. وكنا في الحقيقة نتمنى أن يشاركنا في ندوتنا هذه عدد «آخر من الأدباء والنقاد المهتمين من مناطق أخرى حتى يكون الحوار والمقاربات النقدية والفكرية أكثر غنى وأكثر شمولية وتمثيلاً للتيارات الأدبية المتعدد، ولكن ضيق الوقت حال دون تحقيق هذه المشاركة المطلوبة. وأرجوان نبدأ الآن بورقة العمل المطروحة أمامكم إذا اتفقتم عليها واقترح أن نبدأ أب:

الشعر الحديث والمتلقي

علي الدميني

أعتقد أننا لم نحدد في السؤال طبيعة المرحلة التي نود أن نتحدث عنها حتى يمكننا تحديد السمات الأساسية والعامة المميزة لها.

وإذا بقي السؤال عاما هكذا و لكنه مرتبط بالشعر الحديث وبدايات شعر التفعيلة، فيمكن ملاحظة أن بدايات شعر التفعيلة كان صدى للشعر الحر في بداياته في العالم العربي، لكنه كان تجاوبا متواضعا وغير متسق في نفس الزمن ونفس الرؤية ونفس الفعالية، لذا يمكننا أن نرصد في بدايات الستينات نوعا من الإبداع الشعري الجديد الذي استفاد من حركة الشعر الحر التي انبعثت في العالم العربي ومن

الطبيعى أن الشعر أو والأدب او الادارة الفنية لايمكن أن تنفصل عن علاقات المبدع بواقعه، سواء على المستوى المحلى او العربى او الإنسانى. فلو استطاع الإنسان ان يرصد المواضيع الشعرية التى تناولها الشعراء فنياً من الستينيات إلى الآن فى السعودية لربما كان ابرزها هو الجانب الوطنى الذى تركز فى الستينيات على القضية الجزائرية ونضال الشعب الجزائرى لتحقيق استقلاله، عن الإستعمار الفرنسى. أيضا كان لهزه ٦٧ التى ضربت العالم العربى -المعاصر سياسيا صدى كبير أثر على الشعراء فى المملكة ونجد أن من رموز التيار الكلاسيكى او التقليدى من هزّته الأزمة لدرجة أنه عندما عبر عنها بدأ يكتب بشعر التفعيلة مثل الشاعر «أحمد قنديل» والشاعر «سعد البواردى» وآخرون.. ونجد لهم دواوين كاملة تعبر عن أثر هذه النكسة التى حلتٍ بالأمة العربية، وبعد ٦٧ بدأت حركة الحياة الأدبية فى المسار الشعرى تتجه نحو بدايات التأسيس لشكل نص شعرى جديد يتعامل مع معطيات التطور فى الواقع المحلى ومعطيات التطور فى العالم العربى وكانت بدايات الشعراء الذين كتبوا قصيدة شعرية جديدة من بعد ٦٧، كما كانت هناك اسماء تأريخية تكتب القصيدة التقليدية، وتأثرت علاقة الشاعر بظروفه الموضوعية واستطاع أن يزاوج بين العمودى وبين شعر التفعيلة. الا أن هناك شعراء بدأو بقصيدة التفعيلة بعد ٦٧ ومن شعراء هذه المرحلة كان الشاعر «ابراهيم الفوزان»، والشاعر «سعد الحميدين» وأحمد الصالح «مسافر» واسماء أخرى كانت رؤيتهم الشعرية نتاجا لبداية رؤية جديدة فى الواقع المحلى والعربى. طبعا مرت فى العالم العربى احداث كنا جزءا منها أو صدى لها، واستمر خلالها تطور القصيدة العربية فى التعبير عن الواقع الإجتماعى المحلى وعن المتغيرات فى العالم العربى.. ثم نمر بحرب ٧٣ وماتلاها من احداث طويلة حتى الثمانينيات فكل هذه الأحداث كانت تبرز بإستمرار طابع النص الشعرى الوطنى بعكس المراحل السابقة، ربما فى مرحلة الخمسينيات حتى الستينيات كان يبرز هناك النفس الشعرى الغزلى وكان هناك نوع منه يخو منحى الكتابة على مثال الشعر الغزلى العباسى والأندلسى والشعر الغزلى العربى كما عند الياس ابو شبكة او نزار قبانى، ولكن الشعر الحديث الذى بدأت ملامحه تتضح من بدايات السبعينيات وحتى اللحظة الراهنة نلمس فيه بروز النفس الإجتماعى او الوطنى سواء فى التعبير عن الواقع الإجتماعى الذى نعيشه او علاقتنا بالواقع العربى العام. هذا النفس كان هو الأبرز ملمحا وتواصلا من منتصف السبعينيات حتى منتصف الثمانينات، ولكن ايضا اصبح للواقع المحلى سمات محددة تؤثر فى كتابة الشاعر او فى ابداعه، واستطيع أن أقول ان كثيرات من القصائد كانت تعبر عن غربة الشاعر، غربته عن الإتساق مع واقعه، أى غربته عن ان يساهم فى التعبير عن رأيه، عن رؤيته لمستقبله، وعن معاناته الفردية والإجتماعية، فهناك «قصائد القلق» وقصائد الرؤى المستقبلية وقصائد نقد الذات ونقد الواقع الإجتماعى الذى نعيشه. إذن هناك تبلور شعرى يمضى مع الزمن من منتصف السبعينيات حتى منتصف الثمانينات يمكن تسميته الرومانسية الجديدة وهى ماأقصد بها التعبير عن الذات، وليس التعبير الذاتى الصرف الذى يعبر عن معاناة الفرد، لكنه التعبير الذى يجسد معاناة رومانسية جديدة فى علاقة الفرد بالمجموع البشرى الذى يحيط به. ويمكن أن نرى بعد منتصف الثمانينات بداية ملامح جديدة لواقع شعرى واسماء شعرية جديدة، فنجد الصوت الفرد يطغى على صوت القضايا الإنسانية أو العربية التى كانت طاغية بين السبعينات والثمانينات، نجد التأمل، نجد ملامح الوحشة. نجد ملامح الألم. نجد ايضا ملامح التفاؤل. بمعنى هناك عودة إلى الذات، لكنها عودة عصرية، وعودة

واعية بحيث يربط الإنسان قضيته الشخصية بالقضية الإجتماعية لامن خلال قول الموضوع الإجتماعى كما تعبر القصائد المباشرة أو الشعارية، لكن يقول شعرى هامشى وقلق ومتهم فى نفس الوقت بتطوير ادواته الفنية حتى يوصل صوته للآخرين.

حسن السبع:

يكاد يكون الابداع السعودى مغمورا بالنسبة للبلاد العربية الأخرى لدرجة أننا عندما كنا نشارك فى بعض المهرجانات الشعرية والأدبية العربية كانوا يعدوننا مفاجأة المهرجان. وهذا يعنى أن العالم العربى لم يتواصل مع الإبداع السعودى حتى الآن.وبجانب ما اضافة الأخ الدمينى فى قضية المضامين او الموضوعات الشعرية يمكننى أن أوجز رؤيتى فى أن موضوعات الشعر عندنا لم تقتصر على الواقع المحلى للأنسان السعودى العربى، بل ايضا كان متعلقا بالهموم الإنسانية عموما، هناك هموم انسانية طرحها الشاعر السعودى لدرجة أنه عندما يقرؤها أى متلق خارج المملكة يشعر أنها تعبر عنه أيضا. هناك أيضا هموم أخرى مثل بحث الفنان عن عالم جميل، عن ترتيب البيت البشرى، بمعنى ان قضايا الشعر المحلى لاتختلف عن قضايا السفر العربى الا فيما يطبعها بطابع الخصوصية المحلية.. هناك توجد خصوصية لايمكن إنكارها فى مسألة المضامين، ولكن هموم الشعر عندنا هى هموم الإنسان فى كل مكان.

غسان الخنيزى:

لدى ملاحظة سريعة من ناحية المواضيع الفنية.فإبتداء من الشاعر السعودى محمد حسن عواد المولود فى مطلع القرن الحالى حتى بروز الأصوات الشعرية الجديدة فى الثمانينات وبرغم الإختلاف فى الأساليب الفنية والرؤية إلا انها تشترك مع الشعر العربى ككل فى مواضيع معينة ابرازها إضافة إلى القضايا العربية الكبرى: الإغتراب والبحث عن الذات، وهى ربما تكون شاملة وتعبر عن رغبة الأصوات الشعرية التواجده محليا للتواصل مع التجربة الثقافية العربية ككل.

احمد بوقرى:

أنا أيضا لدى ملاحظة صغيرة تتعلق بالمضامين. نحن تحدثنا عن المضامين الشعرية ومحاولة ربطها بإشكالية التلقى كما جاء فى عنوان المحور. سؤالى الآن هو هل المضامين الشعرية التى طرحت بشكل معاصر شكلت جاذبية للمتلقى؟ هناك إشكالية موجودة: اشكالية الغموض، اشكالية التلقى وصعوبته بالنسبة للمضامين الشعرية التى طرحتها القصيدة الشعرية الحديثة. هل كانت هذه المضامين فعلا نقطة انجذاب للمتلقى السعودى؟ هل عبرت عن همومه وعن قضاياه؟!

علي الدميني:

نحن كبيئة عربية لها ظروفها التاريخية التى بدأت فى التحديث متأخرة عن معظم البلدان العربية، ولاشك لها ذائقة فنية تختلف فى مستواها وطبيعتها عن بقية البلدان العربية.

فعندما بدأ عصر التنوير وكان لرموزه فى مصر والشام والمغرب الحضور الكبير... كنا نلمس نحن الأدباء هذا الحضور ونعبر عنه ونتأثر به بل كان الأدباء والشعراء لايعبرون عن تطور موضوعى للذائقة الشعرية عند الناس، وبالتالى المتلقى يفرض ذوقة لان الشاعر لايود أن يكون صوته فى برية ويود أن يكون صوته متواصلا مع الآخر ،فطبيعة الذوق السائد هى طبيعة تراكمية للمسار التاريخى لعصر الإنحطاط الذى مر به العالم العربى ولذلك كان الطابع التقليدى لادوات التعبير وللمباشرة وللكليشيهات التى تستخدم ايضا فى الشعر العمودي العربى هى التى طبعت فنية القصيدة السعودية منذ بدايات عصر التحديث منذ توحيد المملكة.. واضيف إلى ذلك العدد القليل من المتعلمين والعدد القليل من المدارس والعدد القليل أو المعدوم من وسائل الإعلام وما إلى ذلك، **كل ذلك ساهم فى أن تكون ذائقة المتلقى ذائقة تقليدية يتنازعها طرفان: إما طرف شعبى بحيث تأثرت ذائقة الفن الشعبى الابداعى الموجودة فى منطقتها، أما بالنسبة للمتعلمين أو المتنورين فهى ذائقة كلاسيكية عربية ولقد تستقى من العصر العثمانى أو عصر الحكم العثمانى اكثر مما تستقى فى عصر الأبداع العربى ايام العباسيين، وهذه حكمت فعلا** فنية القصيدة لفترة طويلة، ففى الستينات كانت الزائقة هى ذائقة تقليدية صرفة ولكن طبيعة المتغيرات وطبيعة التحديث الذى حدث فى بلادنا بشكل او بآخر أثر على بنية الذوق فى مجتمعنا وبدأ الشعر الجديد يحاول ان يطور من ادواته وأن يغير من هذه الذائقة. هناك ملاحظة أود أن اشير اليها وهى ان بدايات الشعر الحديث في العالم العربى كانت بدايات متقاربة إلى حد ما مع مفهوم التذوق او الذوق عند الإنسان فى العالم العربى.. حتى أن بدايات السياب والبياتى ونازك الملائكة، كما نرى فى بعض قصائدهم، أكثر ركاكة واكثر مباشرة من الشعر الكلاسيكى العربى، ولكن هؤلاء تطوروا وساهموا فى تطوير الذوق العربى، لفترة طويلة تمتد من الخمسينات حتى السبعينيات، نحن هنا فى السعودية حرمنا تقريبا من هذه المرحلة التأريخية التى كان يمكن أن تنتج عندنا شعرا حديثاً وبسيطا وواضحا ومتُذَوقاً من قبل الجمهور، بحيث أن الشاعر يتفاعل مع محيطة ومحيطه يتفاعل معه كان لدينا عزل ونقص فى وسائل الإتصال بين المثقفين والأدباء فى المملكة والخارج ولم تنفتح الأبواب الا على مشارف السبعينات وعندئذ تطورت أساليب المغامرة الشعرية فى مسار القصيدة الحديثة، فى العالم العربى، واستخدامها الرمز والأسطورة والصورة المعقدة والإحالة التاريخية والتراثية بحيث تشكلت بنية فنية يصعب علي متوسط الثقافة ومتوسط الإهتمام ان يستوعبها. ولكن لو كانت الأبواب مفتوحة من الأصل او كان لدينا مبدعون استطاعوا أن يواكبوا التجربة من بداياتها لأستطاعوا أن يساهموا فى توسيع دائرة المتلقى والتطور معه وبه إلى أن يتفهم رموز القصيدة الجديدة، وآلياتها، وأساليبها الحديثة.

وهنا تكمن الأزمة، لأنه منذ السبعينيات حتى الآن اصبح للشعر العربى الحديث رصيد كبير من التجربة الشعرية واصبح الشاعر يود ان ينسج على غير منوال سابق

له، بل اصبح الشاعر يتحدى نفسه واصبح الإنفتاح على الثقافات العربية ممكنا بحيث جعل امكانية الشاعر تسبق امكانيات المتلقى بمراحل طويلة، ومن هنا نشأت إشكالية التلقى.

محمد عبيد الحربى:

كان السؤال يدور حول الشعر الحديث والمتلقى وهو موضوع طويل ومطروح على إمتداد الوطن العربى، والقضية ليست علاقة الشاعر والمتلقى، بل إن الأمر يتدخل فيه كثير من الأطراف الخارجية تؤثر على العلاقة ذاتها.

فالشاعر عندما يكتب هو يطرح طموحاته الفنية والإنسانية وهو يتمنى بالفعل أن تصل إلى المتلقى، وهذا التمنى يكون من الإتساع والقوة بحيث يطغى على مسألة الكتابة الشعرية نفسها. ومن الأمور التى تطرح بهذا الخصوص، مسألة الغموض الفنى للشعر وهذه مسألة أخرى دائمة ولصيقة مع ديمومة الشعر وقد طرحت منذ العصر العباسى، وكثيرا ماتطرح هذه المسألة فى علاقة المتلقى بالشعر الحديث. وكما نعرف فالغموض هو شئ اساسى فى الفن، وأنا اعتقد ان هناك دوافع اساسية عند المتلقى يطرحها الشعر عليه بالضرورة ومنها دوافع كشف الغموض الفنى ليكتشف **لذة النص**، وحتى لايكون العمل الفنى عملا مباشرا يقرؤه القارئ ويلقيه جانبا لانه عرف مافيه، لكن ذلك العمل الذى يقرؤه المتلقى اكثر من مرة هو ذلك العمل الذى يحتوى على شئ من الغموض الفنى.. والقصيدة الصادقة لابد ستصل للمتلقى بأى شكل من الأشكال.

هناك من يقول: القصيدة الغامضة لاتصل . أنا أرى عكس ذلك بل اقول القصيدة الصادقة واصلة وهناك من يقرؤها بالتأكيد ويدافع عنها أيضا. وكثيرا مايطرح الغموض الفنى بشكل يعزل العمل الشعرى عن متلقيه كمثل «هذا غامض تجنب قراءته»! ويساهم النقاد فى عزلة القصيدة وهم فى بعض طروحاتهم يشوهون هذه العلاقة القائمة بين المتلقى وبين العملية الشعرية. والمسألة مازالت تطرح وستظل تطرح فى رأيى ،لكنها ترجع إلى نقطتين:

(١)صدق العمل الفنى.

(٢) تذوق المتلقى.

وذائقة المتلقى حتى الآن هى ذائقة مشوهة،وبالتالى فإن الشاعر او الفنان يجب أن لايطمئن إلى هذه الذائقة، أى عليه بشكل أساسى أن يثيرها ويسهم فى بناء ذائقة شعرية جديدة وأنا اعتقد انه عندما يطمئن الشاعر إلى ذائقة نمطية إنما هو فى الحقيقة يهدم مسألة الخلق الشعرى والفن.

محمد الدمينى:

إشكالية التلقى هى لاشك قضية أساسية. وقد ورد ايضاح جيد للمسألة هذه من خلال فهم طبيعة المتلقى: ثقافته وخلفيته وهى كما اراها الجانب المعوق فى مسألة التواصل. لكن كيف يمكن كسر هذه



الحواجز؟ هذه في نظري هي المسألة؟!

وعملية فهم المتلقي للشعر وللنصوص الأدبية متراوحة وأنا اعتقد أن هذا الفهم الآن قد تردى عما قبل عشرين عاما. أنا اعتقد الآن ان المتلقي يعجز عن فهم النصوص الكلاسيكية المنقولة عن التراث والمدروسة في المدارس، يعجز عن فهمها الفهم الصحيح. **ماتريده الكتابة الجديدة او النص الجديد هو إحياء هذه العلاقة بين النص التراثي وبين النص الجديد** فالنص التراثي مليئ بالدلالات وغني بإيحاءات كثيرة. وبأشكال كثيرة من القيم والأفكار، وهو مازل قائما وفاعلا فينا، ولكن الإشكالية هي كيف نعجز عن إيصال فحوى هذا النص التراثي ذي الوضوح اللغوي للمتلقي. إذن هناك إعادة فهم وإعادة قراءة وإعادة تفسير للنص التراثي وفق مفاهيم جدبدة ورؤى جديدة ووفق إستيعاب لشؤون الحياة الجديدة، ونشعر أنه بإمكان هذه النصوص أن تكون حديثة، بمعنى أن نصوص المتنبي مازال حديثة ولكن كيف أوصل هذا الفهم للمتلقي؟ فإذا كنا إزاء توصيل فهم النص التراثي نواجه صعوبة وعماء، فكيف بنص حديث؟ فالمشكلة كما اراها الآن هي مضاعفة.

من ناحية الموضوع الشعري المتناول، ربما اختلف مع الأخ علي الدميني من حيث تصنيفه للمراحل، ومن حيث أن مرحلة الستينات وبداية السبعينات كانت محملة بهم وطن مباشر. في إعتقادي أنها ليست مشكلة الشاعر بقدر ماتكمن في تلقي الشاعر لهذه الأحداث، ونحن حين نضع للحدث السياسي أهمية أن يحل محل الشعر نفسه فذلك يعني أن هناك خللا في كثير من النظم الثقافية والتربوية، والمفترض ان لايتحول الشعر كله إلى حالة معالجة لقضية سياسية مباشرة **لكن تحويل الشعر كله برمته إلى محاولة شتم القوى المعادية ليس هو الهدف.** وحين الحدث عن الهم الوطني مثلا ارى أن الشاعر العربي الحديث لم ينفصل بالأصل عن هذا الهم بل الذي حدث هو محاولة تضمين هذه الهموم الوطنية ضمن المهمات الشعرية التي يتداخل معها الشاعر او تشغله، وعلى أن لايصبح الحدث او القضية السياسية هي الهم الأساس او المضمون الأساسي، وكثيرا مانجد هذه القضايا الوطنية مضمرة في قصائدنا، بمعنى أنه قد حدث نوع من دمج القضايا بشكل خفي.

ومن ناحية إشكالية الغموض، اراني مختلفا مع الأخ محمد الحربي في أن القصيدة الصادقة ستصل مهما احتوت على عامل الغموض الفني. ليس شرطا ان القصيدة الصادقة ستصل لأن ذلك سيظل مرتبطا ببيئة تربوية معينة ومستوى من الحس الإجتماعي ومستوى كبير من الفهم. نعم الصدق يظل كامنا في القصيدة، لكن كيف تصل القصيدة؟ وكيف تصل روحيتها إلى قارئ مايزال خاضعا لنظرة إرثية تقليدية في فهمه للنص الشعري؟ البعض يصل- نعم- لكن الأغلب لايصل! القضية لاتكمن في خيارات الشاعر بل تكمن في مشكلة اجتماعية قائمة. لكن هل يظل الشاعر يطمح لهذا الإيصال؟ بالطبع يطمح لكن في حدود معينة، وحين تصبح الطرق مسدودة فهو يتجاوز كل شئ ويكتب كما يريد. بمعنى أن اقناع الشاعر للقارئ بصدق القصيدة وجماليتها وغناها ليس المهمة الأساسية للشاعر. والمتلقي هنا يجب أن يبذل جهدا معينا واذا لم يكن في مقدوره ذلك فستظل المسألة قائمة بين الطرفين.

النقد ساهم في الفجوة

أحمد الملا:

بالنسبة لإشكالية الغموض فهي إشكالية عامة على امتداد الوطن العربي كما قال الزملاء، لكن تظل المسألة ضمن اشكالية النص الإبداعي.. ففي المملكة العربية السعودية كان للحياة الإجتماعية في السبعينيات تأثير ثقافي كبير، وبعد التحولات الإجتماعية رأينا ان المضامين الفنية للقصيدة الجديدة في العالم العربي بدأت تترسخ، وفي نفس اللحظة كان هناك نوع من التحول الاجتماعي في السعودية أثر على امكانية التواصل، هذا انعكس بالتالي على العمل الإبداعي، فالمبدع استمر في علاقته الإبداعية متواصلا مع هذه التحولات الجديدة في حين أن الحياة الإجتماعية أثرت في المجتمع وفي الذائقة الشعرية العامة، وأبعدتها كثيرا وارجائها عن متابعة هذا العمل الإبداعي، الا أن المبدع ارتبط مع الخارج ومع تطوير ادواته الإبداعية. في هذه المسألة نرى الآن انه لايمكن للمتلقي المعاصر أن يتفاعل مع قصيدة كلاسيكية كما قال الأخ محمد الدميني كما كان في السابق وعلى المبدع ان يستمر في محاولته الإبداعية مهما كانت الظروف الإجتماعية الموضوعية قاسية وغير مواتية ومهما كانت الذائقة التذوقية متخلفة.

غسان الخنيزي:

مسألة الغموض نسبية وتسمح بتعدد الآراء ويجب أن نكون على قدر كبير من الحيطة قبل أن نتوصل إلى وصم القصيدة او الشاعر بالغموض. فنحن نتفق على أن العملية الإبداعية تحمل في جوانبها الكثير من الخروج عن المألوف والعادي والمستهلك في المضامين والتعابير والأسلوب كما اننا نتفق على أنه لايجوز للشعر ان ينشغل بالكشف اللغوي او الإحتفاء باللغة...وفي نهاية المطاف فإننا نلاحظ ذلك الأغتراب الحضاري الذي تزداد حدته في وتيرة الحياة بأوجهها المختلفة... وبعدها كيف لانسمح للقصيدة بأن تحوي هذا القدر او ذاك من الغموض وهي نابعة اساسا من الواقع وهو واقع يتصف بعدم الإستقرار وبالقلق بل وحتى بالغموض والإبهام. وبرأيي ان القصائد

الجديدة ربما كانت اكثر وضوحا من الكثير من الظواهر الثقافية والإعلامية المشوشة التى توصلها الينا وسائل الإعلام الشامل، ولعل الأمثلة على ذلك لانحتاج الى تحديد او حصر لكثرتها واستيطانها الوطيد فى حيواتنا ومصائرنا عامة.

تعميق الحوار حول مسالة الغموض

حسن السبع:

فى قضية إيصال النص إلى المتلقى العادى او محاولة الهبوط إلى مستوى معين من أجل التواصل مع المتلقى العادى ،فإن ذلك ليس من مسئولية المبدع بقدر ماهى مسئولية الناقد. هذا إذا أردنا تحميل هذه المسئولية لجهة ما لكن الملاحظ هو ميل النقاد إلى الجانب التنظيرى اكثر مما يناقشون او يحللون نصوصا ابداعية ، وعملية التنظير تبدو لنقادنا أسهل بكثير من تناول النصوص المطروحة فى الساحة وهذا من الأسباب التى خلقت فجوة بين المبدع والمتلقى.

أحمد بوقرى:

تعليقا على مداخلة الأخ حسن أنا لدى ملاحظتانا لأولى أنا لم أقل بالهبوط بالنص الشعرى إلى مستوى المتلقى بغرض الخروج من دائرة الغموض. بل زقول كيف يمكن تطوير على الأفادة فى **توصيل مضامين الشعر الحديث**

عصر التخصص أفرز متلقيا مهتما.

على الدمينى

هنالك أمامنا اكثر من نقطة تصب فى محور واحد لقد تم الحديث عن الظروف الإجتماعية التى يعيشها العالم العربى- بحيث كنا نرى ان الفنان او المبدع كان ومازال مسؤولا عن إيصال رسالة الى اوسع قطاع من الناس.

ذكر محمد الحربى ان هناك بعض النقاد الذين يدعون أن النصوص غامضة وبالتالى هم يفسدون العلاقة بين المتلقى والمبدع. كما ذكر محمد الدمينى أن على المبدع أن يستمر مهما كانت القطيعة بينه وبين جمهوره ومهما كانت هذه القطيعة مضروفة بشكل آو بآخر. وهى جملة معادلات مترابطة. وفى ذهنى تصور عن المتلقى المعاصر الذى هو بالتأكيد ليس المتلقى الذى كان قبل ثلاثين عاما او قبل مائة عام. كان الشعر حينئذاك يحمل هما ورسالة وكان اداة إعلامية ودعائية تثقيفية تصل إلى اكبر قطاع من الجمهور أو الناس، وكان هو الفن الأكثر توحدا وتفردا فى تلبس مشاعر الناس وقضاياهم الذوقية والروحية والمادية والتعبير عنها، ولكن العصر الذى نعيشة الآن هو عصر تخصص، لم يعد هناك نمط فنى له السيادة او الأبوة بحيث يستوعب كل المعاناة والقضايا والهموم والطروحات التى يطمح أن يعبر فيها عن الإنسان. فالإنسان الآن قد تطور. فهنالك الآن عشرات المدارس فى الفن التشكيلى وعشرات المدارس فى الموسيقى وكذلك فى القصة والرواية والشعر والشعر الشعبى.. هناك أنماط متعددة صنعتها ظروف

تطور البشرية وتعددها بحيث اصبح المتلقى الآن هو «**المتلقى المهتم**» وليس أى متلق، سواء كتبت قصيدة عمودية مباشرة أواضحة او غامضة فإنك ستجد مجموعة كبيرة من المحيطين فى المجتمع لاتهتم بأن تقرأها او تطلع عليها... فمهما حاولت ومهما أتخذت من اساليب جديدة فلن تصل اليها. القصيدة تصل إلى الناس المهتمين وتظل محصورة فى الناس المهتمين. **إذن المسألة ذات علاقة من شقين: علاقة المبدع بالمهتم وعلاقة المهتم بالإبداع.** على المهتم نفسه إذا كان يجد التعبير عن معاناته وفرحه وقلقة فى هذا الشكل الفنى ان يطور من ادواته بالقراءة والتواصل وتشقفيف ذاته. وأنا اتفق مع ماطرحه اكثر من زميل على أنه لايجب على المبدع أن يتنازل عن شروط إبداعه لأن العالم الآن مترابط، انت لم تعد فقط فى السعودية، لم تعد فى الدمام او فى الرياض، العالم اصبح مرتبطا ببعضه بعضا بشكل كبير، واصبح الخارج موجودا لديك عبر كتبه ومجلاته ووسائل إعلامه، فأنت بالتالى لست متأثرا فقط بمحيطك الصغير بل متأثر بمحيطك الواسع العربى. والإسلامى والعالمى **لذلك فعلا أنا أوكد ان المتلقى هو متلق مهتم وان على المبدع ان يستمر فى عملية ابداعه.**

اما بصدد ان هناك بعض النقاد الذين يسبئون الى العلاقة بين القارئ والنص فانني اقول بأن **كل مدرسة أدبية تفرض او تتبع نقادها من داخلها.** ونقاد المدرسة الجديدة او الحديثة فى المملكة لايساهمون فى تعميق الهوة بل بالعكس فهم يساهمون فى سد الفجوة بين القارئ المهتم وبين النص. اما ان يكون فى المجتمع مدارس ادبية وفكرية مختلفة فهذا شئ طبيعى وفى طبيعة الحياة ان يكون هناك صراع على كافة الأصعدة ومن ضمنها الصعيد الفنى، هناك صراع فنى يجسد كل الصراعات الإجتماعية الموجودة وبالتالى من يرمى القصيدة الحديثة بالغموض هو إنسان يقف بشكل او بآخر خارج خندق هذه المدرسة او هو فى مدرسة فنية أخرى، وبالتالى من حقه ان يقول ماجود ومن حقى كمبدع ان أعبر عن رأيى ومن حق الناقد الذى يوجد ضمن تيارى ومدرستى ان يعبر عن وجهة نظرى -بشكل او بآخر.

تبقى مسألة إصرار المبدع على انتهاج او ابتكار اساليب جديدة تتفق مع تطلعاته وعلاقته بالعالم الخارجى، وهى ترجع إلى مدى تقديره وتثمينه لهذا الدور. فهناك المبدع الذى يقول أن مايهمه هو رضائه الذاتى عن هذا الإبداع. وقد يقول آخر أنه يريد الوصول إلى أوسع قطاع من المهتمين وهنا تبرز المعادلات: **هل نسميها تنازلات؟ أو نسميها فهم لعبة التواصل؟.**

الخروج من دائرة العزلة:

احمد الملا:

يودى التعليق على نقطه تناولها الأخ على الدمينى حول التواصل او حول اللعبة أو حول «المرض» الذى يسمى هبوط المبدع او صعود المتلقى او سلم الناقد الذى يوصل بين الإثنين. فلدى سماعى لهذه الطروحات اتصور نفسى فى عيادة او مستشفى. وأرى أن المسألة ليست بهذا الشكل، بالنسبة لى عندما اكتب فإننى أكتب استجابة لصوت داخلى وليس لصوت آت من الخارج والمسألة ليست صعودا أو نزولا وغيرذلك من الحسابات بل يجب أن نقول أننا فى هذه المنطقة لنا ظروف معينة أجبرتنا على ان نكون معزولين أكثر مما هو الحال بالنسبة للشعراء او المبدعين فى العالم العربى لسبب اولآخر. ونحن نبحث فى هذه الأسباب **وأتصور ان سبب هذه العزلة التى نعانيها هو ماطرح منذ قليل حول**

سيادة منطق المؤسسة الثقافية القادرة على خلق القطيعة، وعلى المبدع ان يتمسك بأدواته وأن يصارع هذه القطيعة المفروضة عليه وعلى المتلقي وأن لايستسلم لها.

على الدمينى:

أريد أن اوضح هذه النقطة: هل يكتفى المرء بأن يكون قارئا لشعره وابداعه او أن يكتفى بحلقة صغيرة أو يطمح إلى حلقة اوسع؟ بكل تأكيد فإن المرء يطمح إلى حلقة اوسع ولعل ذلك يلبى الجانب النرجسى البعيد داخل الإنسان بأن يكون اكثر انتشارا. إذا عليه إبتكار الأساليب للتواصل وليس بالتنازل عن الشروط الفنية إذن فالعزلة مفروضة ونعرف أنها مفروضة، ولكن علينا أن لايكون الإلتزام بالشروط الفنية سببا آخر للعزلة بين الإنسان وبين القارئ المهتم، علينا البحث عن نوافذ للتواصل بقدر الإمكان. مع عدم الإخلال بشروط الفن الأساسية.

أحمد بوقرى:

أود أن اطرح استيضاحا حول إبتكار الأساليب، وهل هو يختلف عن ابتكار الأشكال الإبداعية الجديدة هل نقصد بذلك أساليب النشر والتواصل؟!

على الدمينى:

هناك جملة من الأشياء قد لا أستطيع أن أفيها حقها فى هذه العجالة الا ان **هناك المبدعين فى العالم الذين يملكون قمة الوضوح فى الرؤية وقمة الإبداع فى الفنية.** حينما يعى الإنسان قضيته ومعاناته ويرتقى بأدواته فإنه يمتلك الحالة الإبداعية ولاتمتلكه الحالة، هذا الامتلاك الذى ينتج بسبب من غياب الرؤية لدى المبدع. فعندما تكون الرؤية غير واضحة حتى لدى الفنان المبدع المتفاعل فإن جملة واحدة قد تجذبه وتقوده إلى شكل ادبى معين وكلنا يعرف هذه الحالة عندما بدأنا فى كتابة النص الإبداعى. ولكن مع التجربة يستطيع الإنسان أن يمتلك رؤيته وأدواته بحيث يكون اكثر إبداعا وأكثر وضوحا ووصولا إلى الآخر عبر استخدام الرموز والتراث والتراث الشعبى والقضايا اليومية الملحة مع الوفاء بالشروط الابداعية الكاملة، وفى نفس الوقت التعامل مع كل النوافذ الممكنة من خلال المؤسسات. لأن المبدع إذا انغلق وقال لنفسه أنا صاحب الحق وأنا صاحب التطور التاريخى الذى سيفضى إلى الأفضل فهناك بالتاكيد مدارس أدبية أخرى وتيارات أدبية تعمل وقد تساهم بشكل أو بآخر فى تضييق الدائرة التى يعمل فى داخلها.

قضية قصيدة النثر

غسان الخنيزى:

بودنا الآن الأنتقال بالحوار الى **قصيدة النثر** ولدى الحديث عن قصيدة النثر فى المملكة،فإننا فى

الواقع نتوقف كثيرا عند نتاج الدفعة المتأخرة من شعراء التجربة الحديثة... عند الاصوات التى برزت فى الثمانينات، ويمكن القول أن هذا النوع من الشعر قوبل على نحو مضطرب ومتفاوت من قبل النقاد الذين تناولوه بطريقة دراماتيكية. ولنطرح السؤال التالى:

كيف تقيمون هذه التجربة فى مسيرة الشعر المحلى؟ وكيف ترون مستقبلها وآفاقها؟

أحمد الملا:

أتصور أن قصيدة النثر ارتبطت بجيل معين كما ذكر الأخ غسان، ولكنى لا أقصره على أصوات الثمانينات. فمثلا هنالك فوزية أبو خالد أضافة الى اسماء أخرى معروفة أسست لقصيدة النثر خلال فترة السبعينات. ولايمكن فى نظرى فصل قصيدة النثر عن جسد القصيدة الجديدة فى المملكة خاصة أنها لم تملك أنفها الكامل بعد، يمكننا الآشارة اليها بأعتبارها تجربة قائمة بذاتها. فلقد ذكرنا جيل الثمانينات ولازلنا نعايشه. ولكن يمكن الحديث عن أشكاليات قصيدة النثر ومن ثم أمكانياتها المستقبلية دون فصلها بصورة كاملة عن تجربة القصيدة الحديثة فى المملكة ، حيث أنه يقع عليها مايقع على القصيدة الحديثة من عداء، بل وتواجه بشكل أكثر حدة من قصيدة التفعيلة...

محمد الدمينى:

ان إشكالية قصيدة النثر هى جزء من إشكالية القصيدة الجديدة فى المملكة بشكل عام وتقييم هذه التجربة بشكل مستقل يبدو صعبا ، لأن ما أنجبته تجربة قصيدة النثر من نصوص وفعاليات ومحاولات لايزال فى طور النمو وتأسيس البدايات. لقد ذكر الأخ أحمد الملا تجربة فوزية أبو خالد باعتبارها إحدى التجارب التى شكلت بداية لقصيدة النثر، الا أن تقييم التجربة ضمن قضايا إشكال الشعر المحلى لايزال من بين الاسئلة القلقة للحركة الشعرية المحلية. **ولكن قصيدة النثر توضع ضمن سياق التجربة الشعرية العربية بشكل عام، وهى تواجه -عربيا- مصيرا قلقا وولادات متقطعة. وحين نقول أنها ولدت بالمساواة مع قصيدة التفعيلة.** فى الخمسينات وهناك أسماء كثيرة يمكن الاستشهاد بها مثل أنسى الحاج، محمد الماغوط، وسركون بولص فى الستينات وتجارب كثيرة أخرى، أذن فقصيدتا النثر والتفعيلة ولدتا فى زمن يبدو متقاربا جدا **ولكن قصيدة النثر لاقت حروبا كثيرة، وهذا أمر طبيعى وينسجم مع رؤى المجتمع العربى وفهمه الأدبية التى لاتزال تمجد القصيدة التقليدية** وبالتالى يصعب على الذائقة العربية أن تتقبل تجارب جديدة. وكانت قصيدة النثر إحدى التجارب التى تمثل كسرا معينا للقوانين الأدبية.

،على مستوى التجربة المحلية، فإنى أعتقد أن قصيدة النثر لاتزال تعيش معاناة كبيرة من ناحية أستيعابها ونقدها والتبشير بها. ولاتزال تبحث عن وجود بل تحاول أن تؤسس وجودا حقيقياً. ولكنها تواجه بشراسات كثيرة، وللأسف فإن الشراسة لا تأتى من خلال التلقى الإجتماعى العام ولكن من خلال التلقى النقدى لها فى حين كان من المفترض أن يتولى النقد تنويرها وايصالها ووضعها ضمن آليات

الحركة الشعرية وتطورها.و من المفترض فى النقاد والشعراء والمثقفين أن يحاولوا ايصال هذه التجربة للمجتمع وأن يدعموا التجارب المحلية للكتابة الجديدة.

وحول مستقبل قصيدة النثر فإن ذلك مرتبط بإشكالية أخرى تتمثل فى عجز الأشكال الأخرى عن إيصال مايمكن أن توصله قصيدة النثر، بمعنى أن تشكل بديلا لأشكال شعرية أخرى، وهذا بأعتقادى لم نصل له على المستوى المحلى بعد. وإن كانت قصيدة النثر تفعل فعلها محليا.**ولكن مستقبل قصيدة النثر مرتبط بالتأسيس العربى لها، وأعتقد أنها فى الإطار العربى تشكل قصيدة بارزة ومؤثرة ولها وجود نقدى حقيقى وحيوية كبيرة وتستقطب الكثير من والشعراء.**

أحمد بوقرى:

تواصلا مع ماذكرة الأخ محمد وبقية المحاورين ، فإن بودى التأكيد على أن قصيدة النثر ليست نابعة من فراغ وليست صدى محليا للتجربة العربية السابقة علينا. وبودى الإشارة الى بعض الأفكار التى سبق أن احتوتها مقالة نشرت لى فى جريدة اليوم حول قصيدة النثر.

لم يكن انبثاق قصيدة النثر منفصلا عن التطور المادى والروحى الذى تمر به مجتمعاتنا العربية بل والمجتمعات الأنسانية لما لهذه المجتمعات من تأثير ثقافى وتقنى على تطور مجتمعاتنا العربية روحيا وتدليلا على ذلك، عندما كان مستوى التأثير الخارجى ضعيفا ، والمجتمعات العربية فى عزلة ثقافية واجتماعية عن الخارج كان الحس الجمعى العربى على مستوى كبير من البكارة والتماسك فكانت القصيدة التقليدية (الخليلية) تعبيرا أصيلا وحقيقيا عن روح هذا الحس موضوعيا وإن لم تكن قد أختفت تجلياته كلية بل تداخلت وتصارعت مع بروز الحس الفردى والمزاج التذوقى الفنى المتعدد، جاء الشعر الحر كتعبير حقيقى استوعب بقدراته الفنية المتسعة إفرازات هذا الانقسام الاجتماعي ومعبرا عن حالته الاجتماعية شعريا.

غسان الخنيزى:

أتصور أن سيرة قصيدة النثر لدينا هى سيرة لاتزال فى طور التكون والتشخص، وهى تعكس جملة من الإشكاليات التى تتميز بها الحالة الأدبية المحلية: كالتنا قضات بين الحداثة والتقليد والتناقضات ضمن الفهم الحداثى نفسه، وكما ذكرنا فإن قصيدة النثر مشكك فى أمر «شعريتها. حتى لدى شعراء قصيدة التفعيلة، هذا من جهة. ومن جهه أخرى فإن سيرة قصيدة النثر أدت إلى كشف التناقضات بين التنظير والتطبيق فى العفالية النقدية المحلية ويحضر فى ذهننا الاستقبال النقدى الاحتفائى الذى حظيت به قصيدة النثر فى أواسط الثمانينات ومن ثم أنقضاض حلقة النقاد عنها فيما بعد وذلك ضمن تراجعات ابداعية ونقدية وثقافية حصلت، وكما نذكر فأن هذه القصيدة تواكبت الى حد معين مع فعالية النقد البنيوى وبروز الاتجاهات الشكلانية والاطروحات حول النص المفتوح والقراءات المتعددة والدلالات اللغوية وذلك فى منتصف الثمانينات، ثم عدنا نسمع بعض النقاد يراجعون أنفسهم فيما يتعلق بالوزن وضرورتة الشعرية والتشكيك فى مقولاتهم حول الوزن الداخلى الى غير ذلك من الميزات التى كان النقاد يميزون بها

قصيدة النثر.

بهذه الطريقة يكتفى القول بأن مسار قصيدة النثر ربما يتوازى الى حد كبير مع مسار الفعالية النقدية لدينا. ولنتذكر أن النشاط النقدى الذى توهج فى منتصف الثمانينات كان أول محاولة منهجية تحاول اختراق نمط النقد الإنطباعى والقراءات الموجهة للنصوص والإبداع الشعرى خصوصا.

وحول آفاق قصيدة النثر فإنى آظن، أنه اذا ماكتب لها تأسيس ماعلى مستوى الإبداع المحلى فإنها ستمثل خروجا آخر، بل أضافة نوعية أخرى للفعالية الشعرية المحلية، قد لاتكون متواصلة مع قصيدة التفعيلة... أو بمعنى آخر فإن الهوة أو المسافة بين تيار الشعر المنثور والشعر التفعيلى ربما ستكون على نفس القدر من الاتساع كما هو الحال فى المسافة بين تيار التفعيلة وتيار الشعر التقليدى (الخليلى).

وقد يبدو مستغربا أن نتحدث عن مثل ذلك التنافر والتباعد بين تيارين ينتميان فى نهاية المطاف الى العالم الشعرى الحديث. الا أن ذلك ربما يعكس بصدق الحالة الثقافية السائدة لدينا من حيث رفض الآخر ورفض التعددية الثقافية الخ...

مآخذ النقاد على قصيدة النثر

حسن السبع:

أنا أؤمن بتلك المقولة التى مفادها: «كن شاعرا وأختر الشكل الذى تريد» ولعلكم تذكرون الاستطلاع الذى قمت به حول قصيدة النثر محاولا أن أتقصى كل ما قيل من قبل نقادنا على الساحة المحلية ودونت ملاحظاتهم خلال خمس سنوات حول قصيدة النثر وبودى أن أوجزها هنا. ومستدركا بالقول أن «ناقل الكفر ليس بكافر»،

أولا: الغاؤها لنظام الاشكال الشعرية السابقة دون أيجاد شكل منضبط أو مقعد.

ثانيا: غياب الضوابط وترك الباب مفتوحا لكل من أراد أن يجرب حظة مع غياب الموهبة.

ثالثا: الإغراق فى التجريب من أجل التجريب والنغماس فى اللعبة اللغوية القائمة على التجريب اللغوى.

رابعا: الإ يغال فى الإبهام والضبابية والمبالغة

خامسا: غياب المضامين والقضايا الواضحة

سادسا: انحرافات فى البناء اللغوى ونسف الجسور مع الماضى.

هذه بأختصار أهم المآخذ التى تتردد حول قصيدة النثر والملاحظ أن الردود أو محاولة مجادلة هذا المنطق كانت متواضعة وغير فعالة ربما بسبب ظروف موضوعية متمثلة فى تمكن ذلك المنطق من إبراز وجهة نظره دون مؤاخذة ومحاسبة بينما كان تردد تيار القصيدة الجديدة فى مواجهة ذلك نتاج ظروف معينة.

على الدمينى:

اسمحوا لى أن ابدا بنقطة طرحها الأخ محمد الدمينى حول أن أى مدرسة أدبية جديدة أنما تنشأ بشكل

أو بأخر من أحضان مدرسة سابقة ثم تختلف معها، لأن الواقع الموضوعى يتطور بحيث يستوعب الشكل الجديد ولا يستوعب الشكل القديم. وإذا ماطبقنا هذه المقولة على تطور الشعر العربى من العمود التناظرى إلى التفعيلة ثم إلى قصيدة النثر، فإنه ليس هناك من شك فى وجود آفاق مسدودة إلى حد كبير أمام قصيدة التفعيلة، فهنالك نمطية سائدة سواء فى الصورة أو فى الايقاع نفسه عبر أستخدام بحور شعرية محددة أو فى الإحالة للصورة وللمضمون. ثم إننا نجد صوت أبرز الشعراء العرب يتردد فى مجاميع واسعة من شعراء التفعيلة فى العالم العربى، وذلك يضع أمام الشاعر المبدع تحديا بأنه اما أن يكون صوتا منساقا وصوتا ضمن اصوات ، واما أن يكون صوتا متفردا ، وبإمكانه أن يتفرد بأن يبدع من داخل شعر التفعيلة و يتجاوز أو يتنافس مع قمم الشعر العربى فى هذا المجال، أو أن يبحث عن شكل آخر وهذا يعنى أن البحث عن شكل آخر هو مسألة شكلية أكثر مما هى موضوعية. **وقصيدة النثر ليست وليدة الآن بل هى نتاج لتجارب طويلة وربما تكون سابقة لقصيدة التفعيلة، فجبران خليل جبران عندما كتبها لم تكن قصيدة التفعيلة موجودة بشكلها المعروف حاليا، ولكن نمط التذوق العربى لم يستغها بدليل أنه لم يفرز شعراءها.**

مازالت هنالك امكانية موجودة وبين فترة وأخرى يبزغ شاعر جديد.

أننى أرى أن المجتمع يتذوق قصيدة التفعيلة وللموسيقى دور خاص بالنسبة للشعر. وتأتى هنا العلاقة المقعدة بين المتلقى المهتم والذى يقف داخل خندق القصيدة الحديثة مع قصيدة النثر. فقصيدة النثر. التى نقرأها فى العالم العربى تعطى احساساً بالشعر المترجم. فتجد أنها تتأثر بأسلوب الترجمة وأسلوب نباء الجملة الشعرية نفسها وتحيلك إلى قاموس مترجم أنها تحيل الى مناخ نفسى غير المناخ الذى يتكون عبر الإحالات التراثية والتاريخية. ثم أنها تأتى مفرغة من الموسيقى. كل ذلك يجعل بينك وبينها شيئاً من الغربة أو الهوة التى لايسهل تجاوزها.

أما الإشكالية الكبرى بالنسبة لقصيدة النثر وهو مأزقها أو مرتكز نجاحها فهى تحاول الإنتقال من كل قواميس اللغة والمعانى التى البست النمط الشعرى السائد إلى جوهر الشعر بحيث تقول القصيدة قولها الشعرى معزولة عن تراثها وعن موسيقاها وعن أن ترتكز على رمح معين. كل ما هناك هو أن تقول قولها وتخترقك. وهذا تحد يقف أمام قصيدة النثر أكثر مما يقف أمام قصيدة كلاسيكية أو قصيدة التفعيلية وهو يضعها فى أختيار. ففى كل جملة شعرية أما أن تنجح أو تسقط وليس هناك مجال وسط.

والجملة الشعرية فى هذه الحالة تحتاج إلى مساحة من الحرية كاملة وأن يستطيع المبدع أن ينشىء إنشاء جديداً يختلف مع أى سابق له ويتصادم مع أى موجود فى الواقع أمامه.

إن شعرية قصيدة النثر تأتى من مئات النقاط. ومن أهم هذة النقاط هى أنها نقيض. هى أنها مغايرة للسائد، مغايرة للسياق ذاته. فيها أنتهاك للتعابير اليومية وللممارسات والاعراف...الخ... كل ذلك يحتاج إلى مساحات المناخ الحر الحقيقى الذى لم يتوفر حتى الآن فى أوربا. وبالتالى فإن هذا الأمر يؤدى إلى وضع قصيدة النثر أمام أفق مسدود.

وأقول أن قصيدة النثر ليست هى المستقبل لكنها أفضل ما يمكن أن يكون من أشكال الشعر.. الشعر الحقيقى.

-محمد عبيد الحربي: تحدث الأخ علي عن مناخ الحرية الضروري للإبداع الشعري. وأنا أعتقد فعلاً أن الحرية هي المفتاح الأول للإبداع الأدبي وحتى الإبداع الإجتماعي. فأنت عندما تشعر بحريتك كفنان فأن ذلك يعني مقدرتك على الكتابة ضمن رؤيتك وضمن ماتريده فنياً عبر الشكل الذي تريده. وهذا شيء جميل لايتوفر في العالم العربي بعد ومايزال هو في الحقيقة ما يطمح اليه الفنان أو المثقف.

وقصيدة النثر لم تأت كي تلغي كل الاشكال الشعرية السابقة لكني أرى أن شعراء التفعيلة يخافون من قصيدة النثر تكرار للخوف الذي ظهر سابقاً عندما ظهرت قصيدة التفعيلية حين أحس شعراء القصيدة الكلاسيكية بأن هذا الشعر الجديد جاء لإلغاء مجد وأمبراطورية القصيدة التقليدية... وهذا مانراه يتكرر الآن إزاء قصيدة النثر. وهو خوف تاريخ ربما كانت مسألة الخوف هذة موجودة في اللاوعي وللأسف نجد أن أشرس محاربي قصيدة النثر هم من شعراء التفعيلة والكثير منهم كتب ضد هذا النوع من القول الشعري.

ثم يأتي دور النقاد وكثير منهم يخضع لمسألة الذوق الفني ويقول إنه غير مستعد للكتابة نقدياً حول قصيدة النثر مالم يتذوقها فنياً. وما يتذوقه فنياً هو القصيدة الوزينة سواء كانت التفعيلية أم العمودية. وموقف النقاد وهو في الحقيقة من ضمن العوائق أو الحواجز التي تواجه قصيدة النثر.

والدكتور كمال أبو ديب ومن خلال كتابه «الشعرية» قدم أطروحات مختلفة في مسألة التذوق الشعري وطرحه بشكل جديد ومغاير عما كان سابقاً. وهو ينظر إلى الشعر عبر مفاهيم كثيرة كمفهوم «التوتر» الذي ينقل قارىء قصيدة النثر في لحظة معينة بشكل مفاجيء إلى معنى آخر أو رؤية أخرى، وهذا مفهوم لايمكن لأي شكل شعري استيعابه غير قصيدة النثر وهو مفهوم- في تصوري- جديد في الشعر. ثم هنالك مفاهيم كثيرة طرحها نقاد ومنظرون أمثال جاكبسون وغاستون باشلاء مثل مفهوم الانزياح والأختزال الخ...

أحمد بوقري:

بالأضافة إلى كمال أبو ديب يا أخ محمد هناك الناقدة اللبنانية

يمنى العيد التي قيمت قصيدة النثر بصورة جيدة. وأشارت إلى أن هذه القصيدة لها خصائص فنية معينة وليست هي قصيدة معلقة في فراغ بلا قوانين داخلية جمالية. ومما ذكرته من خصائص قصيدة النثر:

أ- الأقتصاد في اللغة.ب- التوهج الاشراقي. ج- الايقاع الداخلي/ الموسيقى الداخلية المتنوعة التي تتجلى ليس في الأعتماد على الوزن بل على **«التوقيع على جرس بعض الالفاظ والموازاة بين حروفها في التكرار والنبر والصوت وحروف المد»**

أضافة إلى ذلك هناك أقتراب قصيدة النثر الحميمي من الواقع الحي والتصاقها بكثير من جزئياته الصغيرة وتفاصيلة الأنسانية الخفية حيث تستطيع إعطاءها بعدها الشعري المتواتر ولحظتها اللغوية المحسوسة.

......

وأعتقد أننا بهذا قد غطينا محاور الندوة بما فيه الكفاية... شكراً لكم

الظهران/٢ مايو ١٩٩١

الحياة الثقافية



محمد عبد الوهاب النهر الخالد: تحقيق **مجدى حسنين وابراهيم داود**/ برتولد بريخت يهيمن على المدينة، خطوة فى الاتجاه الصحيح: رسالتان من أوجسبرج والاسماعيلية: **كمال رمزى**/ المؤتمر السادس لادباء مصر فى الاقاليم: **حلمى سالم**/ حلقة بحث النقد السينمائى: واقع وآفاق: **زكريا عبد الحميد**/ دراما تلفزيونية: «الوقف» بين مسئولية الطغاة واختيارات الضحايا: **ماجدة موريس**، «الوسية» رؤية أدبية أم سيرة ذاتية (ندوة): **سليمان شفيق**/ مئوية محمود مختار صاحب «نهضة مصر»: **سامى الهلشى**/ حرية محمد عفيفى مطر: **أحمد جودة، ادمون شحاتة** (قصيدة)، ا د./ هل مات حجاج.. الكلمة النقية، **حسن نور**/ متابعات واصدارات جديدة.

تحقيق

عصر من الغناء العربى:

محمد عبد الوهاب :النهر الخالد

إعداد:

مجدى حسنين وابراهيم داود

جاء عبد الوهاب خليفة لسيد درويش ملحن ثورة ١٩١٩ العظيم الذى سكنت الحانه فى وجدان المصريين، فى الأزقه والحوارى والقرى، هؤلاء المسكونين بالثورة والطموح.

«وعندما وصل محمد عبد الوهاب إلى الخلافة على عرش الالحان والطرب، كانت الثورة قد هدأت. وظهرت بعض بوادر استقرار باعلان دستور ١٩٢٣، وتراجعت دعاوى الثائرين، أمام دعاوى الساسة بقبول مبدأ المفاوضة مع الانجليز الذين يحتلون مصر. وكان حزب الوفد برئاسة سعد زغلول ومصطفى النحاس من بعده يمثل أبناء الطبقة المتوسطة، أما الاعيان فغالبيتهم تجمعت فى حزب الأحرار الدستوريين . وقد يتحالف الحزبان أو يتصارعان أحيانا، فى إطار قبول مبدأ المفاوضات واستمرار الرقابة السياسية التى تحاصر انفلات المشاعر والعودة إلى الثورة. فى هذا المناخ كان على محمد أفندى عبد الوهاب أن يختار بين أمرين: أما ان يواصل رسالة سيد درويش كما هى، بالالحان الثائرة المعبرة عن المستضعفين فى الأرض، وعندئذ يتحول بالضرورة إلى سياسى وغالبا ماينتهى أمره إلى الاضطهاد والاعتقال، أو يختار طريق الفن يعلوبه ولو موقتا عن الصراع السياسى. اختار عبد الوهاب طريق الفن»...(١)

وقد دخل عبد الوهاب فى بداية حياته فى منافسة حادة مع كبار مطربى ذلك الزمان من أمثال الشيخ صالح عبد الحى والشيخ ابراهيم



الفران والشيخ درويش الحريرى وزكى مراد والشيخ محمود صبح الذى تزعم الهجوم على المطرب الناشئ وذلك من خلال احدى الأذاعات الخاصة قبل تأسيس الاذاعة الاهلية سنة ١٩٣٥، التى كان لمحمد عبد الوهاب شرف الغناء فيها بعد أم كلثوم

ومنذ ذلك الزمان وعبد الوهاب فى معارك مستمرة مع بعض الملحنين والمطربين والكتاب، وكانت كبرى هذه المعارك عندما اتهم بالاقتباس من الموسيقى العالمية بل والمحلية حين تقدم مع ٤٥ مرشحا بنشيد قومى للثورة وتم اختيار نشيده. أقنع د. حسين فوزى اللجنة أن موسيقى النشيد مسروقة من مقطوعة لـ «الجار» فحجبت الجائزة عنه رغم اعلان الصحف عن فوزه.

وعلى مدى سبعين عاما عاش عبد الوهاب مجددا للموسيقى العربية، وكانت الحانه الأولى خطوة واسعة على الطريق الذى بدأه سيد درويش فى تخليص الأغنية من هيمنة الأغنية التركية والعودة بها إلى منابع الموسيقى المصرية الجديدة.

وعند الحديث عن عبد الوهاب يجب التفريق بين عنصرين، كما يقول سليم سحاب (٢): اولا عبقرية عبد الوهاب اللحنية، ثانيا الخط الذى اختاره عبد الوهاب للتطوير، فاذا كان العنصر الثانى قابلا للنقاش العلمى المتزن فإن ذلك لايبرر أبدا التشكيك فى عبقرية عبد الوهاب اللحنية التى سلم بها منذ نصف قرن على الأقل المستمع العادى وعلماء الموسيقى واذا كان التعصب ضروريا فى هذا المجال فاننا نقترح تعصبا وحيدا للموسيقى العربية ككل، بكل مافيها من كنوز وبكل اسهامات سلسلة العباقرة التاريخيين الذين تعبدوا فى محرابها من عبده الحامولى الى عبد الوهاب. اننا اذا التزمنا بهذا التعصب وحده أمكننا أن ننقد أية ظاهرة موسيقية عربية بدون الاساءة إلى الموسيقى العربية ككل، وكتراث ساهم فيه هؤلاء العباقرة كل فى موقعه وحسب شخصيته الموسيقية ووفقا لوجهة نظره فى الابداع والتطوير.

فى ٤ مايو الماضى رحل عنا عبد الوهاب

ليأخذ معه قطعة غالية من وجداننا الذى ظلله على مدى سبعين عاما بأعذب الألحان، وعبر فيها عن أمال واحلام واحباطات أجيال متتالية .

وعن فنه وحياته التقت «أدب ونقد» مع الشاعر الكبير مأمون الشناوى مجموعة من صفوة الملحنين والمؤرخين الموسيقيين لكى نرسم صورة عبد الوهاب الفنان والتاريخ ونعين الاضافات التى اضافها الراحل الكبير بعد موسيقار الشعب سيد درويش

الشاعر : مأمون الشناوى: كان مؤديا ليس له نظير.

لاشك أن محمد عبد الوهاب صنع اتجاها فى الاداء لايستطيع غيره عمله.. والذين تأثروا به هم الذين نجحوا كمطربين..

كان شديد العناية بصوته ويقوم بتدريبات يومية، وكان بعيدا عن الخمر والتدخين

وعندما كان يغنى أغانى سيد درويش كنت تحس انه احلى من سيد درويش نفسه... وأرى أنه كان مؤديا ليس له نظير. ذات مرة كان يسجل لحنا لوردة فلم يعجبه أداؤها فى جزء من الأغنية وأخذ يكرر معها كثيرا وأخيرا طلب منها أن تقول كما يقول فبكت وقالت: لايستطيع هذا غير عبد الوهاب

وظل متمسكا بالتعبير الالقائى مع اللحن مثل سيد درويش، وكان يسمع كل موسيقى العالم وعندما يأخذ شيئا من الموسيقى العالمية كان يقدمها أفضل من الأصل.

والقصبجى نفسه كان يشكولى ويقول: نحن نجرى وراء عبد الوهاب كلما فعل شيئا فعلنا مثله ......؟

أغنية «كل دا كان ليه» لم تكن أغنيته ولكنها كانت أغنية نجاة الصغيرة وغنتها فى محطة الشرق الأدنى.. وعندما فوجئ عبد الوهاب بأنه مدعو من قبل سلاح الفرسان للغناء أمام عبد الناصر سنة ١٩٥٣ احتار عبد الوهاب فاقترح عبد الحليم حافظ أن يغنى هذه الأغنية وكان قد نسيها تماما وظل معه عبد الحليم يذكره بالكلمات واللحن حتى تذكرها وكانت آخر أغنية لعبد الوهاب- فى حفل أمام الجمهور

محمد الموجى: عبد الوهاب جعل للأغنية رونقا

- المؤكد أن سيد درويش خرج بالموسيقى العربية إلى عهد معين، أكمل بعده عبد الوهاب الطريق الذى بدأه سيد درويش ،ولاأريد أن أصل فى تعبيرى عنه إلى القول بأن عبد الوهاب كان نبى الموسيقى العربية فى هذه الفترة، امتلك القدرة على انتقاء الكلمة لكى يلحن اللحن اللائق بها، كما علمنا احترام الغناء والموسيقى من خلال احترام نفسه، وذات يوم رفض أن يأكل الموسيقيون مع الطباخين فى أحد الأفراح، وأصر على أن يأكلوا جميعا على منضدة واحدة، الأمر الذى دفع المجتمع الى احترام الموسيقى واعتباره المغنى فنانا له قيمته فى اثراء روح ووجدان الشعب الذى ينتمى اليه، ويكفى أنه جعل المحاكم تأخذ بشهادة الموسيقى.

- عبد الوهاب كان ملحنا وليس موسيقيا، وكذلك كان السنباطى، وهناك فرق بين الملحن والمؤلف الموسيقى، وليس أساسا أن يكون الملحن مولفا، فهذا ليس عجبا فى عبد الوهاب، وقد ارتضى لنفسه ذلك لأنه وجده الطريق الأمثل للتعبير عما بداخله، ورغم ذلك فهناك أعمال موسيقية بعيدة عن تلحين الأغنية تشهد له





بالكفاءة والبراعة.

عبد الوهاب كان مؤمنا بأن سيد درويش يغنى للعمال والفلاحين، إلا أن عبد الوهاب جعل للأغنية رونقا، كما غنى للشعب فى مناسبات هامة.

وأنا لا استطيع المقارنة بين عبد الوهاب والسنباطى ومحمد فوزى.... وتاريخ المقارنة ليس واردا ، خاصة أن عبد الوهاب يمثل عامودا فقريا للموسيقى والأغنية العربية، وجميعنا امتحنا على أغانيه أمثال الجندول وكليوباترا...

المايسترو مصطفى ناجى: فرق بين الملحن والمؤلف الموسيقى

أوكد على أن عبد الوهاب ليس شبيها بأحد مما ذكرت، أعنى سيد درويش ورياض السنباطى وفريد الاطرش ومحمد فوزى، بل هو يتميز عنهم بميله للجديد وعدم طرقه الباب مرتين، الأمر الذى جعله متفردا ومتتبعا لكل الأنماط خلال لى حياته الطويلة، لدرجة أن كل عمل جديد يعتبر بمثابة عمل تجريبى يفتح به أفقا جديدا، ومن الجائز أن ينطبق هذا الكلام على كل عمل جديد يقوم بتلحينه، ولذلك لانستطيع القول أنه يشبه أحدا، حتى العملاق رياض السنباطى كان محصورا فى إطار محدد صنعه لنفسه أما عبد الوهاب فكان يعتبر كل عمل ينتهى عملا قديما ولابد من التطلع إلى الجديد فى العمل القادم.

هناك فرق بين التأليف الموسيقى والتلحين، ومعظم الموسيقيين المصريين الذين عملوا فى مجال الأغنية كانوا ملحنين، وعبد الوهاب واحد منهم، وإن كان يتميز عليهم بأنه أقرب إلى التأليف منه إلى التلحين، والحقيقة أننا لانجد فى مصر مؤلفين موسيقيين بالمعنى الأكاديمى اللهم إلا واحدا مثل أبو بكر خيرت، وليس ذنب عبد الوهاب أنه كان ملحنا فقط ولم يتطرق الى التأليف، ولكن كان من المفروض على المؤلفين الموسيقيين الذين يطرقون المجال السيمفونى أن يأخذوا مافعله عبد الوهاب فى مجال الأغنية يصنعوا منه أعمالا سيمفونية، وإن كنا لانلزم أحدا بذلك، وخلاصة الأمر أن عبد الوهاب قام بالتطوير فى مجال الأغنية ذاتها وليس فى مجال آخر، ويعتبر الملحن

الوحيد الذى دفع الى تطوير وإعادة توزيع النشيد الوطنى «نشيد الجهاد» فى عمل سيمفونى ضخم، وهذا التوزيع يعتبر مثالا جيدا على امكانية تقديم أعمال أخرى تستخدم الأوركسترا بهذه الفخامة

أما مسألة عدم قيام عبد الوهاب بتوزيع أعماله، فالتوزيع مهنة أخرى غير التلحين، وابداع عبد الوهاب الحقيقى فى هذا المجال كان فى أختيار موزعين جيدين لديهم القدرة على تنفيذ رؤية عبد الوهاب اللحنية فى شكلها الصحيح

الناقد والمؤرخ الموسيقى «محمود كامل»: ليست سرقات بل تطعيم ومزج

- اعتقد أن مسألة المقارنة بين عبد الوهاب وسيد درويش تحديدا ليس من الجائز إثارتها الآن خاصة أن لكل منهما حسناته وسيئاته، واذا كان عبد الوهاب قدم شيئا له قيمته، فالآخرون أيضا قدموا أشياء تحسب لهم فى تاريخ الموسيقى العربية، ولكن المقارنة سوف تسفر عن تفضيل أحدهم على الآخر.

وأؤكد على أنه لايوجد من يساوى قامة عبد الوهاب، ورياض السنباطى نفسه على الرغم من مقدرته الفذة إلا أنه كان عوادا فى فرقة عبد الوهاب، أما سيد درويش فتكمن عظمته فى المسرح الغنائى، لكن فى المقابل نجد أن ماصنعه عبد الوهاب تصدر به الساحة الموسيقية لمدة تزيد عن ستين عاما، وتربع على عرش الغناء فى فترة لم يستطيع مغن آخر أن يحتلها منذ العصر الجاهلى، ولولا أنه يستحق ذلك لما أحتل هذه القمة.

واذا كان هناك من يتهم عبد الوهاب بالسرقة من بعض الأعمال الغربية، فأقول لهم أسرقوا وأفعلوا مثله. وحقيقة الأمر أنها ليست سرقات بل تطعيم ومزج بين الموسيقى الغربية والعربية، تعتمد على الأحساس المرتفع والذوق السليم، وكل ما استعاره عبد الوهاب هى جمل بعينها اعترف بها، ولم يكتشف أحد أنه سرق لحنا بالكامل، فى حين يوجد موسيقيون آخرون يعيشون بيننا ومتهمون بالسرقة لألحان كاملة ولم يحاكمهم أحد.

أما ماتردد عن المقارنة بين التأليف والتلحين، فأود أن أشير إلى أن السيمفونية تعتبر قالبا موسيقيا غربيا. ونحن لدينا قوالب موسيقية عربية، والعالم كله اليوم أصبح يتجه نحو الأقلال من السيمفونيات، والأحساس العربى لايتذوق السيمفونية بشكل عام، لأنها بعيدة عن الروح والوجدان العربى، فى حين أحبت الجماهير عبد الوهاب لأنه استطاع أن يغنى ويصل إلى قلوبنا.

ومسألة تطوير عبد الوهاب للموسيقى العربية أود أن أشير فيها إلى أن عبد الوهاب ظهر فى فترة وجود زكى مراد وحامد مرسى وعبد اللطيف البنا وصالح عبد الحى.. واستطاع أن يتفوق عليهم جميعا ويصبح المثل الأعلى للجميع فى عصره والعصر الذى تلاه، وهذا الأمر يحتاج إلى دراسة خاصة، تنظر بالتحليل للذكاء الخارق الذى وهبه الله، واستغلاله الجيد لصداقة أحمد شوقى، وهو لم يكن مجرد ملحن ومغن فحسب، بل ملك غير متوج على الأغنية العربية.

وما يتردد عن عدم قيام عبد الوهاب بتوزيع أعماله، فالمؤكد أن التوزيع فن قائم بذاته، ولى أن أتساءل عن من قام بتوزيع أعمال سيد درويش والقصبجى وزكريا أحمد ورياض السنباطى،





سيد درويش

فهؤلاء أيضا كانوا يعتمدون على موزعين آخرين يوزعون لهم ألحانهم. والأمر برمته يرجع فى النهاية إلى مقدرة الموزع على تفسير اللحن وابراز النواحي الجمالية فيه، والمهم أن نحافظ على رسالته ومبادئه، ليس هو وحده... بل رسالة كل الفنانين الراحلين الذين أضافوا لبنات عديدة الى صرح الموسيقى العربية العظيم.

أحمد فؤاد حسن: الاقتباس ليس عيبا

سوف يجيب التاريخ عن السؤال حول مدى التطور الذى صنعه عبد الوهاب للموسيقى العربية، وعندما تقارن بين عصر ماقبل عبد الوهاب والعقود التى مرت وعاشها عبد الوهاب، سنجد أن عبد الوهاب قفز بالموسيقى العربية قفزات عالية من أجل خلق موسيقى عربية أكثر معايشة لعصره، ومن ناحية أخرى نجد أن موسيقاه استطاعت أن تجذب مواهب كبيرة لاحتراف وهواية الموسيقى، وخاصة أن العمل بالموسيقى قبل عبد الوهاب كان هواية فقط، أما الأحتراف والدراسة فهذا جاء على يد عبد الوهاب، وجميع الأجيال التى جاءت بعد عبد الوهاب دخلت المجال الموسيقى عبر بوابته ومن تحت عباءته هو.

لاشك أن سيد درويش يمثل علامة بارزة فى طريق الموسيقى المصرية والعربية، فقد خرج بها عن التأثر بالموسيقى التركية والقوالب القديمة الجامدة، إلى التعبير عن جموع الشعب، وفى حد ذاتها هى رسالة، اعترف بها عبد الوهاب ولم ينكرها، وأكد على أن موسيقى سيد درويش جاءت للتعبير عن الشعب المصرى، وأتجه عبد الوهاب نفس الأتجاه، كما اتجه إلى تقريب الموسيقى العالمية إلى الموسيقى العربية. وليس هناك شك أن عبد الوهاب استمع جيدا الى الموسيقى الكلاسيكية لكن لاتقارن حياة قصيرة عاشها سيد درويش بحياة طويلة عاشها عبد الوهاب، وواقع الأمر بالنسبة لى يؤكد أن عبد الوهاب أثر فى تكوينى وابداعى أكثر من أى موسيقى آخر، وانسحب تأثيره أيضا فى تكوين وجدان الناس، وهذا كلام هيئة اليونيسكو، التى أعتبرته فنانا مؤثرا فى وجدان منطقته، ويكفى سيد درويش

فخرا أنه أنتزعنا من جذب الموسيقى التركية القديمة، ولكن عبد الوهاب أنسحب تأثيره خارج حدود مصر إلى المنطقة العربية بالكامل من المحيط إلى الخليج.

ليس عيبا أن يقتبس عبد الوهاب جملا موسيقية من الموسيقى الكلاسيكية كما هو الحال في «أحب عيشة الحرية» التى أقتبسها من بيتهوفن، وهو اعترف بذلك وهو شئ لايعيبه، خاصة أن هناك أمثلة عديدة اقتبس فيها موسيقيون غربيون من موسيقانا العربية وخاصة موسيقى فريد الأطرش وعبد الوهاب نفسه.

عبد الوهاب والفيلم الغنائى

«عندما فكر الموسيقار محمد عبد الوهاب فى السينما كان تفكيره ينصب على تسجيل حياته الفنية فى البوم من الشرائط المتحركة يعرضها على أقاربه والصفوة من أصدقائه.. وبعد النجاح النسبى الذى حققته «أنشودة الفؤاد» تحولت فكرته إلى انتاج فيلم طويل له حدث درامى تربطه بأغانيه ويبتعد مضمونه عن شخصيته وحياته الخاصة.

وقبل نهاية عام ١٩٣٢ كان عبد الوهاب يرحل مع المخرج محمد كريم رائد السينما المصرية ومخرج أول فيلم ناطق هو أولاد الذوات ومعهما جمهرة من الممثلين المصريين فى باريس ليبدأ او اتصوير فيلم «الوردة البيضاء» بعد أن نوقشت قصة الفيلم التى اشترك فى وضع أحداثها محمد كريم وعبد الوهاب وسليمان نجيب وتوفيق المردنلى.. ويروى محمد كريم « انظر كتاب قصة السينما فى مصر.. لسعد الدين توفيق ١٩٦٩» أن قصة هذا الفيلم بدأت باختيار اسم الفيلم... لم تكن هناك قصة وانما كان هناك اقتراح باختيار الأسم الأول وبعد ذلك تم تأليف القصة..

وعندما عرض فيلم «الوردة البيضاء» فى سينما رويال بالقاهرة عام ١٩٣٣ أحدث ضجة لم تصادفها دور العرض السينمائى فى مصر من قبل... بل أن عرضه فى الاسكندرية وحدها استمر ٥٦ أسبوعا متواصلا.. وقد حقق هذا الفيلم أرباحا زادت على ربع مليون جنيه.. واستمر عرضه عدة سنوات.. وبلغ من شهرته أن أطلق اسم «الوردة البيضاء» على كولونيا خاصة ابتكرتها أحدى شركات العطور.. وأطلق الأسم ايضا على أقمشة صيفية صنعتها شركات النسيج.

ولاشك أن النجاح الذى حققه فيلم «الوردة البيضاء» يرجع أولا لمطرب له شعبية واسعة. واليه كموسيقى حاول ان يجدد من موسيقاه حتى تتلاءم وطبيعة فن السينما. فى الوردة البيضاء، سدد عبد الوهاب الضربة الأولى لما كان يعتبر فى تلك الآونة موسيقى الأغنية (أنظر كتاب السينما فى البلدان العربية اعداد المؤرخ الفرنسى جورج سادول)... فى هذا الفيلم اقتصرت الأغنية على ثلاثة أرباع مدتها دون أن تفقد أية قيمة من سحرها وأدخل أيضا ايقاع موسيقى الرقص الأوروبى السريع وهذا جديد بالنسبة لمجتمع لم يكتمل بعد تطوره فى سنوات الثلاثينات وخاصة لجمهور هواة الغناء العربى... ولاننسى أنه فى تلك الحقبة لم يكن للتسجيلات الأوربية ولاللمصالح الاذاعية فعاليتها لبث هذا الميل.. ومن هذه الزاوية كان عبد الوهاب سباقا لأنه عرف

كيف يزن مستحدثاته دون أن يصدم أو يزعزع نفوذ الأصل الشرقى فى الموسيقى العربية.

فالجمهور قد أعتاد أن يجد فى أفلام عبد الوهاب شيئا مستحدثا سواء فى التأليف أو فى استعمالات الآت الطرب.

وفى الواقع كان فى كل فيلم من أفلام عبد الوهاب تظهر آلة جديدة.. وقد حاول أن يبعث الأوبريت بتقديمه نماذج منه فى أغلبية أفلامه.. وكاد هذا اللون المهمل يستعيد انطلاقته بفضل مهارة عبد الوهاب الموسيقية...

ومن ناحية أخرى كان نجاح عبد الوهاب نتيجة منطقية لتطور جيل جديد لم يشهد موسيقى الحقبة السابقة المثقلة بالأنغام الشرقية .. هذا الجيل وجد أنه ليس ثمة قيود تمنعه من قبول توجيه جديد... بينما هناك أقلية مابرحت متمسكة بالتقاليد وبفكرة التخت الشرقى، ولكن ماهى أهم موضوعات أفلام عبد الوهاب وأهم ملامحها الفنية؟ هذا ماسنحاول الأجابة عليه:

كان فيلم «الوردة البيضاء» الذى اشترك فى انتاجه ولعب بطولته «محمد عبد الوهاب» عام ١٩٣٣ ميلادا حقيقيا لمدرسة الفيلم الغنائى العربى بكل ملامحها وتقاليدها والتى لاتكاد تتغير من خمسين عاما حتى وقتنا هذا..

وفى أفلام محمد عبد الوهاب التى أخرجها كلها رائد السينما المصرية محمد كريم- وعددها سبعة- نجد أن شخصية النجم المغنى تتحدد من خلالها وتنعكس على جميع الأفلام التى تلتها... فقد كانت الأحداث التى تحيط دوما بشخصية عبد الوهاب فى أفلامة أحداثا يبدو الناس فيها بلا هموم أو مشاكل اجتماعية حقيقية ولايشغلهم فى حياتهم الا مشاكل الحب والغناء والتغزل... وكانت شخصية عبد الوهاب وسط هذه الأحداث هى شخصية الشاب الطيب الذى يضحى بكل مايملك فى سبيل اسعاد الآخرين... لذلك كان من الطبيعى أن يصبح عبد الوهاب هو المغنى الأول والعاشق الأوحد والنموذج المثالى لاغلبية شباب الثلاثينات..

وكان طبيعيا أن تصبح الاغنية فى أفلام عبد الوهاب هى العماد الاساسى... فهو فى أفلامه يواجه الحياة دائما بأغنية.. أغنية للحب... وأغنية للامل... وأغنية تحمل طابع اليأس.. الخ.... ولاجدال فى أن أخراج الاغانى فى فيلم «الوردة البيضاء»، كان يواجه بصعوبات لانهائية حدد معالمها محمد كريم فى مذكراته، عندما قال: «أن اليوم الذى كنت أخشاه فى اخراجى للوردة البيضاء، هو اليوم الذى سنسجل فيه أغانى عبد الوهاب.. فى المواقف التمثيلية كان تقطيع المناظر الى عدة لقطات أمراسهلا، وكنت الجأ الى التقطيع لاخفف عن عبد الوهاب قوة الأنوار.. أما الاغنية فقد كان من المستحيل تقطيعها بل كان يتعين علينا تصويرها من البداية الى النهاية بلا توقف. لأن طريقة «البلاى باك» لم تكن قد أخترعت حتى ذلك الوقت.

ومن الناحية الموضوعية فقد عكس فيلم «الوردة البيضاء» ملامح قصص أفلام عبد الوهاب ذات الطابع الرومانسى.. أن رجاء بنت الباشا الغنى تقع فى غرام محمد أفندى كاتب الحسابات عند أبيها وتتعلق به، فى حين يطمع بالزواج منها شقيق زوجة الباشا الذى تكرهه رجاء ولاتريد الاقتران به.. ويفصل محمد أفندى من عمله لأنه تجرأ واحب فتاة غنية لاتنتمى الى طبقته

المتواضعة... وبينما ترفض الفتاة الثرية الزواج من أبن طبقتها المتواضعة.. تحب كاتب الحسابات.. ترى الحبيب يتنازل عن حبيبته بشهامة لتتزوج أبن طبقتها.. مكتفيا بالمرور فى نهاية الفيلم أمام بيتها فى ليلة زفافها ليغنى من خارج السور «ضحيت غرامى عشان هناكى، وكان نعيمى ، كله فى هواكى». ٣

هوامش

١- فتحى غانم- روز اليوسف- ٣٢٨٣
٢- سليم سحاب- مجلة الشراع اللبنانية
٣- أحمد رأفت بهجت- مجلة «فنون» عدد السينما المصرية ١٩٨٢.

أصوات هؤلاء فى رأى عبد الوهاب منذ ربع قرن،

* ام كلثوم : احس كلما سمعتها ان صوتها ينحدر من سلالة صوتية اصيلة، وأن فى حنجرتها خلاصة لنبرات حلوة ، متعددة وهى تمثل العظمة والزعامة.
* نجاة الصغيرة: اشعر وهى تغنى بانها تعبر بصدق وعذوبة عما تريد ان تقوله. وعما تخجل من ان تقوله.
* فايزة أحمد: نبرة حلوة.. فيها عربدة.
* شادية: صوتها باسم، يشيع فى النفس السعادة والنشاط... صوت كله شقاوة وعفرته.. صوت يقنعك بان تصدق منها كل شئ حتى الكذب.
* صباح: تعبر بدلة وحساسية عن بيئتها اللبنانية الجميلة الاصيلة.
* فيروز: صوت ملائكى صاف.. مقطر يكاد لطهارته يفقد ادميته.
* عبد الحليم حافظ: صوت مرهف، حساس، ذكى ، وشعور ملتهب عاقل، واستعداد بارع للتطور الصوتى وطموح وإرادة
* فريد الاطرش: صوت غريب جميل، قوى. ملامحه شرقية يحرص على جمهوره وجمهوره يحرص عليه.

(١)المهرجان الدولى الأول للأفلام التسجيلية والقصيرة بالاسماعيلية

خطوة فى الاتجاه الصحيح

كمال رمزى

لايستطيع المرء، مبدئيا، إلا أن يغتبط بتحول إحدى الأمنيات إلى واقع ملموس، وبالتالى، لابد من الترحيب الحار بالمهرجان الدولى الأول للأفلام التسجيلية والقصيرة. الذى أقيم فى مدينة الإسماعلية، من ٢٥- ٢٩ إبريل، إلى جانب المهرجان القومى، فى دورته الرابعة عشر.

وكالعادة... تتلاشى الألوان الوردية الجميلة من الحلم عندما يصبح حقيقة، فيبقى، بالضرورة، التعامل مع الوقائع والأحداث، على نحو عملى، لدراسة كشف المكاسب والخسائر وتصفية الحساب مع الايجابيات والسلبيات.

والواضح أن إدارة المهرجان، والتى يرأسها المخرج التسجيلى المعروف، والناقدهاشم النحاس أعدت المهرجان، على الورق ، إعدادا جيدا ، سواء بالنسبة للائحة، وشروط التسابق، أو أقسام المهرجان، وبرامجه، أو الندوات التى ستقام فى إطاره.

وبالطبع، ثمة مسافة بين التصورات على الورق، وماحدث بالفعل.... والتقيم فى النهاية، يتوقف على الوقائع بصرف النظر عن النوايا..فماذا حدث؟

تكريم... ولكن!

فى حفل الإفتتاح، الذى حضره وزير الثقافة.فاروق حسنى ، ومحافظ الإسماعلية أحمد الجويلى. والذى أقيم فى قاعة صغيرة، أنيقة، تابعة لهيئة قناة السويس،

وبعد القاء كلمات قصيرة، تتحدث بفهم ودراية عن السينما التسجيلية، وأهميتها، أعلن عن تكريم رائدين من رواد السينما التسجيلية، أحدهما مصري والآخر أمريكي.

المصرى هو صلاح التهامى، المتبتل فى محراب السينما التسجيلية، الذى حقق عشرات الأفلام عن المعارك الوطنية، وبناء السد العالى، وتشييد المصانع، والأهم أنه قوة دافعة للنشاط التسجيلى، وخط دفاع هائل عنها.

صعد صلاح التهامى إلى المنصة، وأغرورقت عيناه بالدموع، فى مشهد مؤثر، وهو يتسلم تمثال «حتحور»، إله الحكمة، من وزير الثقافة... وفى لفتة إنسانية متحضرة، أهدى التمثال إلى زوجته التى قال عنها: **لقد إنغمست فى عملى، طوال حياتى، وتحملت هى، بجلد وأمانة، غيابى، وقامت برعاية بيتى، وتربية أولادنا، على نحو يجعلها، بجدارة، تستحق أن أهديها أى تقدير قد يمنح لى... وضجت الصالة بالتصفيق، له ولها.**

لاحقا، فى ذات الليلة، عرض لصلاح التهامى فيلم **«عالم الفنان حسن حشمت»**، الذى يتابع فيه، برقة وشاعرية، لحظات وضع اللمسات الأخيرة فى تمثال يصنعه الفنان... ثم يتجول بين أعماله النحتية، على نحو يبرز خصائصها وجمالها.

ثم صعد المخرج الأمريكى، **ريتشارد ليكوك**، ليتسلم شعار المهرجان- تمثال حتحور -ويتحدث عن «سينما الحقيقة» أو «السينما المباشرة» التى كان من روادها.. وأشار إلى ما إستفاده من أستاذه، **روبرت فلاهرتى** وقال أن جهاز تصوير الفيديو، الخفيف الحمل، القليل التكاليف، يفتح آفاقا واسعة، أمام الفنان التسجيلى.

تشوق الجمهور إلى مشاهدة فيلم ريتشارد ليكوك ... وما أن بدأ العرض حتى بدأت خيبة الأمل تتسرب إلى النفوس... كان الفيلم ،واسمه «تل هكتورى»، يسجل إحتفالا سنويا، يقام بين أطفال آل كيندى، فى مزرعتهم الجميلة «بتل هكتورى»... فكل طفل يعرض الحيوان أو الطائر الذى قام بتربيته: كلب يرتدى بذلة!.. سنجاب بالغ الأناقة.. صقر.. عصفور كناريا.. نسناس متوقد الذكاء.

علق أكثر من واحد: أهذا هو ليكوك... وهل وجدت السينما التسجيلية لتغنى بكلاب وقطط آل كيندى؟.. وفيما يبدو أن ليكوك، العجوز الذكى، شعر بتحفظ الجمهور نحو فيلمه، من خلال التصفيق المجامل، الخامل، المحدود...فقال فيما يشبه الإعتذار: **أنه أسوأ أفلامى... لا أدرى لماذا إختارت إدارة المهرجان هذا العمل بالذات.**

وبينما وزع على الجميع كتيب أنيق بعنوان **«ريتشارد ليكوك والفيلم التسجيلى»** ،مكتوب على غلافة «المركز القومى للسينما بالتعاون مع المركز الثقافى الأمريكى بالقاهرة»... لم يكن ثمة أثر للكتاب الذى قيل أن الناقد، كاتب السيناريو، **حمدى عبد المقصود**، قد وضعه عن المخرج الكبير صلاح التهامى... وتضاربت الأقوال فى تفسير عدم وجود الكتاب: قيل أن المطبعة لم تتمكن من إنهائه فى الموعد المتفق عليه- وقيل أن مدير «قصر السينما»، والمسئول عن إصدار الكتاب، لم يرسله إلى الإسماعلية، لخلافات مع إدارة المهرجان.

المهم..شاب ليلة الإفتتاح الجميلة، نوع من الكدر: فيلم سخيف، يصفع المشاعر. وإختفاء لكتاب ، كان من اللائق أن يتم توزيعه.

غياب... عربى

إشتركت فى مسابقة المهرجان، إحدى عشر دولة، بالإضافة إلى مصر.. هى: الصين الولايات المتحدة، فنلندا، انجلترا، الاتحاد السوفيتى، الهند، أسبانيا، المجر، اليابان ، المانيا وفرنسا.. وبلغ عدد الأفلام ٢٤ فيلما، مابين تسجيلى وروائى قصير.

والملاحظة الجوهرية، المؤلمة بحق، هى غياب

المركز القومى للسينما
EGYPTIAN FILM CENTRE



صلاح التهامى

«كل» الدول العربية، بلا إستثناء! وحتى فيلم «الكابوس» لقيس الزبيدى، دخل المسابقة ممثلا «لالمانيا»، لأنه أنتج لحساب إحدى مؤسساتها السينمائية.

ومهما قيل فى تفسير هذا الغياب، مثل الظروف المربكة لحرب الخليج، التى تزامنت مع فترة إعداد المهرجان، وضيق الوقت، وصعوبة الإتصالات، و«البيروقراطية» التى تهيمن على أرجاء وطننا الكبير.. فإن هذه «التفسيرات» لاترتقى أبداً لمستوى «التبريرات»..فإذا كان من الصعب إستحضار أفلام تسجيلية من الدول العربية، فإنه من المستحيل تقبل فكرة أن يقام مهرجان دولى بالمدينة العربية، الإسماعلية، بدون حضور عربى.

الأفلام... الفائزة

تكونت لجنة التحكيم من :**أحمد الحضرى**، رئيس نادى سينما القاهرة، **ورفيق الصبان**، الناقد وكاتب السيناريوهات، **سعد لبيب**، خبير الإعلام باليونسكو ومعهد البحوث العربية، **وسمير فريد** الناقد والباحث... فضلا عن **أنيليه نيلكس**، مدير مهرجان أمستردام، **وجان بارون** مخرج برامج وأفلام تليفزيونية، **وداجر بينكيه** مسئولة تخطيط جمعية سينما المرأة فى برلين.

جاءت النتائج على قدر كبير من النزاهة، فالأفلام الفائزة، فعلا... هى الأفضل، وطبقا للائحة المهرجان، خصصت ثلاث جوائز للأفلام التسجيلية، أقل من ثلاثين دقيقة، وثلاث جوائز للأفلام الروائية القصيرة، أقل من ثلاثين دقيقة.

فاز فيلم **«سرق الرجالة» لحسام على** بجائزة «تحوت» الذهبية.. وهو، شأنه شأن الفيلمين الآخرين، يقدم إحتجاجا قويا ضد الظروف غير الأنسانية التى يحياها عمال البناء فى مصر. فالكاميرا، بشفافية، تتابع حركة شراء عرق «الرجالة» الذين يجلسون، فى بعض الميادين المعروفة بالقاهرة، شبه متعطلين، فى إنتظار ذلك «المقاول»، الذى سيختار بعضهم، للعمل فى بناء عمارات لن يسكنوها أبدا.

وفاز فيلم **«الروس رحلوا» لالكسندر جوتمان**..وهو من أفلام مابعد «البروسترويكا» يتسلل بالكاميرا، ليرصد شذرات من حياة المجانين خلف أسلاك مصحة عقلية فى منطقة قاسية، بالغة الفقر، فى إحدى جمهوريات البلطيق.. وتتلفت الكاميرا لتنظر إلى نمط الحياة القاسية خارج أسلاك المصحة، فتتبين أن لافارق يذكر بين معيشة الناس، داخل مستشفى المجانين أو خارجها!

أما الجائزة البرونزية فحصل عليها «صيد العصاري» لعلى الغزولي المتسم بطابعه الشاعري والذي يتوغل في حياة البشر الذين يعيشون على شاطئ بحيرة المنزلة.. ومن بين هؤلاء السكان يقدم الفيلم، فيما يشبه الأنشودة المشفقة، مشوار ذلك الطفل الذي لم يتجاوز السابعة ، والذي يبحث عن الطعام ويستكمل تعليمه ويعمل ويعيش حياة بلا طفولة.

وفي مجال الأفلام الروائية القصيرة ،فاز «كان ياماكان» للمخرجة المجرية الجديدة جوجا يوسومهنى بالجائزة الذهبية... وهو فيلم يذكرك بقصص تشيكوف العذبة، المترعة بالحزن والأمل، فثمة إمرأة عجوز، تصبح وحيدة بعد أن هاجرت إبنتها إلى الولايات المتحدة الأمريكية نستمع معها وهي تؤدي أعمالها المنزلية إلى خطاب إبنتها الذي تحفظه... الإبنة تعبر عن أشواقها وتقول أنها لن تنساها.. وفي مشهد آخر تطالعنا الأم وقد سالت دموعها، تتحدث مع إبنتها في التليفون، وتسألها عن سبب إنقطاع خطاباتها وتتمنى لها السعادة.. وتذهب العجوز إلى ملجأ حيث تتبنى طفلة صغيرة تعود بها إلى بيتها الريفي... الطفلة تشترك معها في اطعام الدجاج هما، يغمرها الدفء، يعملان ويلعبان سويا.

وبينما حصل فيلم «الزفاف» الفرنسي، التجريبي، للثنائي جويل بوفيه ورجي أوبادبا، الذي يقدم «زفافا» راقصا، صامتا، بالجائزة الفضية، فاز الفيلم الألماني «تيك تاك» بالجائزة البرونزية.

«تيك تاك»، هو صوت ضربات وضارب كرة التنس... وأمامنا، على الشاشة، رجل يعطينا ظهره ويتابع مباراة في «التليفزيون» ممسكا بجهاز التوجيه الآلي «روموت كونترول» وتتحرك زوجته بعصبية، تصب له قدحا من النبيذ، يأخذه منها بآلية- تشعل سيجارا وتعطيها له، فيأخذ منها دون أن يلتفت..تدور حول نفسها في هيستريا..طفلاها يصابان بالرعب ويغادران المكان... تتجه نحو زوجها وقد أمسكت بقضيب من حديد... الزوج يقف فتراجع، يلتفت مغمغما ببعض الكلمات... عندما يواجهنا نفاجأ بأنه بلا عينين!

غياب الجمهور

هذه الأفلام الجميلة، المثيرة للتأمل، والتي تفتح أمام المتفرج آفاق جديدة... لم تجد من يشاهدها... فالقاعة التي عرضت بها بعيدة عن قلب المدينة، والأيام التي أقيم فيها المهرجان تأتي في موسم الإمتحانات، لذلك فقد كان مؤسفاً أن تخلو القاعة إلا من لجنة التحكيم، وضيوف المهرجان الذين حضروا من القاهرة... لذلك فإن السؤال اللي يليق بإدارة المهرجان الجادة، المتحمسة، حسنة النية، أن تجيب علية، علميا ، في العام القادم هو : بمن.. ولمن يقام المهرجان الدولي للأفلام التسجيلية والقصيرة؟



(٣) مهرجان اوجسبرج «للأفلام المستقلة» با لمانيا

برتولد بريخت يهيمن على المدينة

ك.ر

أول ماتلاحظه فى مدينة أوجسبرج الألمانية العريقة، تلك العمائر الجميلة، المتعددة الطرز، والتماثيل المنتشرة فى معظم الميادين والساحات، حتى أن المرء يشعر، للحظات، أنه فى متحف كبير، يحتوى على نماذج لتطور العمارة والفنون، عبر التاريخ.

«أوجسبرج»، عاصمة إقليم «سوابيا»، التى أسسها الإمبراطور أوجستسى عام ١٥ ق.م، لاتزال تحتفظ بعمدان رومانية.. وتنتشر فيها النافورات، وتماثيل الملك مكسمليان الثانى، أحد بناة نهضتها فى القرن السادس عشر وتتميز بكنائسها ذات الطراز القوطى، فالقباب العالية، والأقواس المدببة، والزخارف المنحوتة على الأبواب، وزجاج النوافذ المعشق وثراء الألوان ذات الأطر المذهبة.. كلها لقطات ومشاهد تخلب اللب وتجذب الأنظار.

وقبل أن تألف العين منظر المدينة، وبعد بداية المهرجان بيوم واحد ينجح ابن المدينة المتمرد، الشاعر والقصاص والموسيقى، والكاتب المسرحى، برتولد بريخت، فى إزاحة الإهتمام بالأفلام، والندوات، جانبا.. ليصبح هو، بقصته الفريدة مع المدينة، مركز الإهتمام لعدد لا يستهان به، من ضيوف المهرجان.

فى الطريق إلى «متحف بريخت» قالت المرافقة: «أوجسبرج» لم تعد الإعتبار إلى إبنها إلا منذ عشر سنوات فقط... حقا كانت بعض قصائده تدرس للطلبة، كما هو الحال فى كل مدارس ألمانيا.. ولكن الحديث عن برخيت، كأحد نوابغ «أوجسبرج» لم يكن ورادا.. ذلك أن المدينة، تعرضت إلى «وابل» من هجائيات إبنها، حتى أنه قال عنها، بأسلوبه القوى، الساخر، الجارح: **أعظم ما فى «أوجسبرج» محطة القطار.. وأجمل ما فى المحطة ذلك القطار.. الذى يحملك.. بعيدا عنها.**

أمام بيت بريخت، أو متحفه، ثمة قناة مائية، ما أن تعبر القنطرة الخشبية المقامة فوقها حتى تجد نفسك فى مدخل البيت.. إلى اليمين حجرة واسعة، أقرب إلى المكتبة.. تمتلىء بعشرات الكتب الألمانية التى تدور حول بريخت، فضلا عن مئات الكتب التى كتبت باللغات الإنجليزية والفرنسية والروسية، عن الرجل وحياته وأشعاره ومسرحياته.

عندما تصعد السلم الخشبى الضيق إلى الدور الثانى، تجد ممرا صغيرا يؤدى إلى حجرة خالية من أى شىء فيما عدا صورة فوتوغرافية بالغة الضخامة، تغطى جدارا كاملا من جدران الحجرة.. الصورة لبرتولد بريخت عندما كان صبيا، يرتدى «بنطلونا» قصيرا ويحمل حقيبة كتبه وكراريسه

خلف ظهره.. وجهه مرفوع وملامحه تكشف عن ميل «للمشاكسة».. على اليمين، فى الثلث الأسفل من الصورة صفحة من موضوع إنشاء كتبه بريخت فى مدخل الحرب العالمية الأولى، وجر عليه متاعب عنيفة.. كان الموضوع هو «**قصة شهيد مات فى سبيل الوطن**».

فاجأ بريخت مدرسه بموضوع يقول فيه أن الشهيد، بعد أن مات، شعر بالتعاسة لأنه أدرك أنه لم يفارق الحياة «من أجل الوطن»، ولكنه قتل فى سبيل قلة من «البرجوازيين» الأثرياء، الممسكة بزمام الأمور.. وبالطبع إنزعج المدرس من كلام التلميذ، وتعرض بريخت- على الطريقة الألمانية الصارمة فى العقاب- إلى ضرب مبرح.. وقالت المرافقة أن التلميذ الذى خرج على المألوف والسائد، رفض الإعتزار أو التراجع عما قاله.

وسواء كان بريخت قد اعتذر أم لم يعتذر، فإن وجهة نظره لم تتغير فئات المعنى يتبلور لاحقا، فى مسرحيته المبكرة «**طبول فى الليل**» ١٩٢٢، التى يواجه فيها بطله المتفرجين، فى مشهد «أغنية الجندى الميت»، غاضبا، مستفزا، قائلا «**لاتحملقوا فى هذا الشكل العاطفى!.. أيها المرابون أيها القتلة. أيها الجبناء المتعطشون إلى الدماء**».

يفضى بك الباب الجانبى من الحجرة، إلى حجرة أكثر إتساعا.. على جدرانها صور فوتوغرافية كبيرة من مسرحياته: «**أوبرا البنسات الثلاثة**»، **الأم شجاعة**، «**دائرة الطباشير القوقازية**»، «**السيد بونتيلا وتابعه ماتى**». الصور موزعة بطريقة تنعش ذاكرتك بأعمال بريخت.

فى هذه الحجرة، وقف شاب المانى، من دارسى وعشاق بريخت، مغنى وممثل، يحمل فى يده قيثارة داخل علبتها.. يرتدى معطفا أسود اللون، ويضع على رأسه «بيريه» تنزل حوافها على جبينه، قريب الشبه إلى بريخت، بدأ يلقى مقطوعات من بعض مسرحياته، التى علقت صور من عروضها.. ومع شبيه بريخت، نستكمل بقية الجولة.

بعد الخروج من البيت الذى ولد فيه بريخت عام ١٨٩٣، نتجه إلى أحد «البارات» ويدلنا مرافقنا، شبيه بريخت، إلى أن هذا «البار» كان مرفأ الأمان لبريخت.. خاصة عندما تتصاعد الخلافات بينه وبين والده الذى تحول من تجارة التبغ إلى إدارة مصنع للورق، والذى كان يشو به قدر غير قليل من «بلادة الروح البرجوازية».. ولم تكن سهرات بريخت فى هذا البار، وفى البارات الأخرى، تخلو من المشاجرات.

فى الطريق إلى البيت الثانى، الأكثر أناقة، الذى إنتقلت له أسرة بريخت، مررنا على مبنى مجلس المدينة.. وعند شارع ضيق، شديد الإنحدار، أخرج شبيه بريخت من جيب معطفه كراسا، وعدل من وضع نظارته، وأخذ يقرأ سطورا من قصة قصيرة كتبها بريخت، يصف فيها اثنين من اللصوص، يسهران على أعلى سور فى المبنى.. ها هو أحدهما قد إختفى تماما.. أما الثانى فينزل على ماسورة.. الشرطى يتربص باللص فى المنطقة المظلمة من الشارع الضيق المظلم اللص يصل إلى الأرض.. الشرطى يركض نحوه فيتصاعد صوت دقات الحذاء على بازلت الشارع الشديد السواد. اللص يترك زكيبة المسروقات ويطلق ساقيه للريح.. الشرطى يفتح الزكيبة ويقلب المسروقات.. يستبقى لنفسه العملات والتماثيل الصغيرة، الذهبية والفضية، ويذهب إلى مركز الشرطة ليسلم الذكيبة، وبقايا المسروقات.

عند ساحة واسعة، يتوسطها تمثال كبير للملك مكسمليان الثانى، ممتطيا صهوة جواده، عرفنا أنه يقام فى الخريف من كل عام، مايشبه «المولد» عندنا.. تتجمع فرق الرقص والغناء والحواة، عربات الطعام، لاعبو الورق، مجموعة من «السيركات»، غرائب الحيوانات!... هذا المكان كما يقول مرافقنا، كان، بحيويته، وإثارته، وتنوع نماذجه البشرية، قريبا ومحببا إلى نفس برتولد بريخت، الذى وصفه، فى العديد من قصائده وأعماله النثرية.





شبيه بريخت يغنى

وقفنا عند مدخل الكنيسة التى كان بريخت يغشاها طفلا.. صوت «الأرغن» يصل إلى أسماعنا ثمة لوحة زيتية تصور، بألوانها الباهتة من شدة القدم، «سليمان الحكيم» وهو يحكم بين إمرأتين، كل واحدة منهما تدعى أن الطفل إبنها.. وبالطبع، يبدو الهلع على وجه أمه الحقيقية.. بينما اللامبالاة واضحة على وجه الأم التى قامت بتربيته.. لاحقا، سيعدل بريخت من القصة ليثبت أن الطفل لمن قامت برعايته كما أن الأرض لمن يزرعها ويعمل من أجلها لا لمن يملكها.. فى مسرحيته الشهيرة «دائرة الطباشير القوقازية».

قال شبيه بريخت، أن الشاعر أزعج رجال الكنيسة، مرارا... وأنه أصيب، بالقرب من هذا الممر بنوبة قلبية.. وهنا، عند هذه اللوحة، إحتدم الخلاف بينه وبين أحد المتدينين حيث خرج ولم يعد.

أمام البيت الثانى لأسرة بريخت، أخرج شبيه بريخت القيثارة، وأخذ يغنى أشعاره التى لحنها بنفسه وتحدث عن حبه الأول لفتاة تدعى «ماريا».. كانت تتسلل له ليلا، ليفتح لها باب البيت، ويقضى معها بضع ساعات، بينما الأسرة نائمة.. ومثل معظم قصص الغرام الأول، تعثرت الأمور بعد أن ضبطته والدته، وطردت الفتاة التى سرعان ما تزوجت بآخر.. وبصوت رجولى قوى، عذب وحميم، القى مرافقنا بقصيدة «ذكرى ماريا»:

فى ذاك اليوم.. يوم من أيام سبتمبر الأزرق
فى الصمت والسكون- ومن بين أغصان الشجر
جاءنى، كالحلم، طيفها.. بين ذراعى.
وعلى مدى الصيف.. كان الحب.. والحلم
كانت كسحابة..
تأملتها.. عايشتها طويلا
نقية البياض.. وآه.. كم كانت بعيدة عنا
عندما تطلعت لأعلى.. تلاشت فى الفضاء

المكان المحيط بهذا البيت، لايزال كما وصفه بريخت تماما: وراء المنزل يقع الشارع الممتد حتى أطراف المدينة القديمة، بسورها العتيق وبقايا حصونها.. الأشجار السامقة على الجانبين تمتلىء بالأوراق النضرة الخضراء، والصفرآء المتهدلة.. بعد الشارع مباشرة تقبع القنوات التى تسبح الطيور على سطحها».

فى هذا البيت، فارقت والدته الحياة.. وألقى شيبه بريخت، بصوت متأمل، حزين ومؤثر، المقطوعة التى جاء فيها:

تدافعت الأزهار
وحامت الفراشات
عند رحيلها.
كانت خفيفه، خفيفه.
ترى
كم عانت من الآلام
لتصبح خفيفة على هذا النحو؟

ومن الواضح أن بريخت، القوى، الصارم العقل، كان يشعر بعاطفة عميقة تجاه والدته.. ومن الجلى أنه، بشكل ما، تعود أن يقمع مشاعره نحوها فى حياتها.. ذلك أنه قال، لاحقا، وكما ذكر مرافقنا:

لماذا.. لانقول مانحب أن نقوله
ومايجب أن نقوله
عندما يكون الأحياء
على قيد الحياة...

ومن بيت أسرة بريخت، نعود مرة ثانية، إلى قلب المدينة، ليطالعنا، فى أوسع ميادينها، مسرح «أوجسبرج» الذى أصبح إسمه «مسرح بريخت»، ولنستمع إلى المزيد من حكايات إبن المدينة المتمرد، الذى لم يكن خروجه من مسقط رأسه غاضبا، إلا «بروفة»، لخروجه هاربا من وطنه كله، بعد أن آلت السلطة إلى «النازى» الذى أدرج إسمه فى «الكشوف السوداء».. ويوم خروجه الثانى من وطنه، لم يكن معه سوى «الراديو» الصغير الذى حمله معه من مكان لآخر، وقال له شعرا:

متى؟
أعرف أنك ستنطق بالخبر الذى أنتظره.
خبر نهاية أعدائى.
لكن.. متى؟

لم يعد «بريخت» إلى «أوجسبرج».. وظلت المدينة تتجاهله، لعدة عقود.. ولكن الإعتراف به، والفخر بمولده، كان لابد أن يحدث.. وعندما حدث، أصبح، خاصة حينما تقف عند الأماكن التى وقف فيها، وعاش، وأحب، وتشاجر، لاتحس بحضوره العميق فحسب، بل تحس أنه يهيمن بروحه على المدينة؟

استدراك

فى مقالة «دستويفسكى والمسألة واليهودية» التى نشرناها فى العدد الماضى (مايو ١٩٩١) قلنا -اعتمادا على مقدمة المترجم- أن المقالة نص لم ينشر بالعربية من قبل. وقد لفت بعض الكتاب الأصدقاء نظرنا إلى أن هذه المقالة الهامة قد ترجمها الكاتب الليبى ابراهيم الكونى فى منتصف السبعينيات، ونشرت فى إحدى الصحف اللبنانية فى ذلك الحين.

بورسعيد

المؤتمر السادس لأدباء مصر فى الأقاليم

الأدباء يرفضون التطبيع وكبت الرأى

حلمى سالم

على مدار أيام ثلاثة (١٨-١٩-٢٠ مايو) انعقد ببورسعيد المؤتمر السادس لأدباء مصر فى الأقاليم، بحضور سامى خضير محافظ بورسعيد، ورئاسة د. فؤاد ذكريا، وعضوية حوالى مائتين من الأدباء والشعراء والنقاد.

وسنحاول أن نرصد، بإيجاز، بعض الملاحظات والانطباعات، فى نقاط محددة:

١- قابلتنا منذ اللحظة الأولى انقسامات أدباء بورسعيد، بين «أدباء قصر الثقافة» وأدباء «جميعة أدباء وفنانى بورسعيد». فوزعت بيانات تقاطع المؤتمر، وبيانات تنفى المقاطعة، وبيانات تتخذ موقفا معتدلا.

٢- معظم الأبحاث التى قدمت ونوقشت كانت ضعيفة و سريعة.

٣- طالبت فريدة النقاش- قبل عرض بحثها- بإدانة اعتقال وتعذيب الشاعر محمد عفيفى مطر، وإدانة تجريم الرأى والفكر والإبداع. ودعت إلى أن تتضمن توصيات المؤتمر هذه الإدانة. ولم تشر أى صحيفة (قومية خاصة) إلى هذه المسألة فى تغطيتها للمؤتمر، كما أن التوصيات- على جودتها بشكل عام- أشارت إلى هذه القضية إشارة معممة غائمة.

٤- سرى بين كثير من أعضاء المؤتمر، شعور بأنه قد استنفذ أغراضه وتكلس، وباتت الحاجة ملحة إلى إعادة النظر فيه: فى أهدافه وطبيعته والغرض من إقامته. ووازى هذا الشعور اقتراح بأن يتم بدلا منه عقد مؤتمر عام لأدباء مصر جميعا، تناقش فيه قضايا ومشاكل الأدب المصرى ومبدعيه، انطلاقا من أن المشاكل الرئيسية للأدب المصرى (مثل الديمقراطية وحرية الرأى والتفكير ورحابة النشر وصحوة الحركة النقدية) هى مشاكل يعانى منها الأدباء المصريون فى كل بقعة!

وقد عبر بيان لجمعية «ضفاف» الأدبية بدمياط عن هذا المعنى بقوله «ماذا يعنى الأدباء من مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم؟ وهل حاولنا أن نقيم مؤتمرا لأدباء مصر بكافة انتماءاتهم

وابداعاتهم؟ ولماذا لايكون مؤتمرا لأدباء مصر كافة؟ أم هو قاصر على هؤلأ الذين يتواجدون جغرافيا من الأدباء خارج القاهرة (العاصمة)؟. ومع أنه غير قاصر على هؤلاء، فإن هناك سياسة شبه ثابته بأنه مؤتمر لأدباء الأقاليم،ثم عدل الى مؤتمر لأدباء مصر فى الأقاليم، لارضاء الجميع. لكننا نطرح محورا واضحا للنقاش هو: **نحو مؤتمر عام لأدباء مصر.**

٥- فى الجلسة الإفتتاحية ألقى د. مصطفى ماهر رسالة الكاتب الكبير يحيى حقى - الذى كرمه المؤتمر- وكانت الرسالة بالغة الرقة والعمق، ودرسا مبهرا فى التواضع وخفة الروح ويقظة العقل.

٦- تفاقمت- مجددا- ألوان من الحساسيات غير الصحية التى تكمن فى كل مؤتمر: حساسية الأدباء فى الإقليم من مديرية الثقافة به، وحساسية مديرية الثقافة من الأدباء خارج قصر الثقافة، ثم حساسية مديريات الثقافة الفرعية تجاه الإدارة المركزية،و حساسية الأدباء فى المؤتمر بعامة من المنصة (أية منصة)، ثم الحساسية بين أدباء الأقليم الواحد وبين بعضهم بعضا، وأخيرا حساسية أدباء (الأقاليم) تجاه أدباء (العاصمة)!!

وفى مناخ كهذا تنامت- مجددا- أساليب وصور «الإرهاب بالأقاليمية»، وتسييد المعايير «الجغرافية» وحقوق «المواطنية الدستورية» فى الأدب!!

٧- من أهم ماتم فى المؤتمر- تنظيميا- أمران:

الأول: هو صدور لائحة نوادى الأدب، التى تنظم العلاقة بين الأدباء وقصور الثقافة، وتضع معايير لتنشيط العمل الأدبى فى الأقاليم.

الثانى: انتخاب أمانة جديدة للمؤتمر، انتخابا ديمقراطيا، وجاءت نتيجته متوازنة ومعقولة: ياسين الفيل، فوزى خضر، فؤاد حجازى، سمير الفيل، حسين القباحى، جميل محمود عبد الرحمن، جار النبى الحلو، سمير درويش، د. مراد عبد الرحمن، اسماعيل بكر، محمد الراوى، قاسم مسعد عليوه.

٨- أما توصيات المؤتمر- التى ننشر نصها هنا - فكانت انجازا هاما، أكد الشعور الوطنى العميق الدائم لدى الأدباء المصريين (من خلال التوصية- مجددا- برفض التطبيع مع اسرائيل)، كما أكد التوق المتجذر لديهم إلى حرية الرأى وديمقراطية الفكر ورفض الحجر على الأدب والأدباء (من خلال التوصية بحرية الرأى ورفض تعرض الكاتب لأى قهر مادى أو معنوى)

وقد أسقطت الصحف القومية هاتين التوصيتين عند عرضها لتوصيات المؤتمر ، عملا بالحكمة الخالدة «فليتكلم الأدباء عن الديمقراطية وحرية الرأى، ولكن للسلطة ولصحفها «رأى آخر»!!



توصيات المؤتمر السادس لادباء مصر فى الأقاليم

المنعقد بمدينة بورسعيد فى الفترة من ١٨-٢٠ مايو ١٩٩١

١- يوصى المؤتمر بكفالة حرية التعبير لجميع

أدباء مصر، على اختلاف مذاهبهم الفكرية والفنية وضرورة رفع أية قيود او ضغوط تحول دون التعبير عن الرأى بحرية تامه ونشره، والغاء كافة القوانين المقيدة للحريات، والافراج عن جميع الكتب المصادرة التزاما بنصوص الدستور وروحه واحترام حقوق الكاتب الانسانية وعدم تعرضه للقهر المادى والمعنوى.

٢- إن المؤتمر وهو يتطلع إلى اليوم الذى يحل فيه السلام العادل والدائم، بجلاء قوات الاحتلال الاسرائيلى عن الأراضى العربية فى فلسطين، وسوريا ولبنان. واقرار حق الشعب الفلسطينى فى تقرير مصيره، وَاقامة دولته المستقلة على ارضه.. وامام الجرائم التى ترتكبها اسرائيل فى الاراضى المحتلة، وقيامها بتوطين اليهود المهاجرين السوفييت على الارض العربية يؤكد المؤتمر على ماسبق ان اتخذه من توصيات بعدم التعامل الثقافى مع اسرائيل فى كل صوره، كما يدين الأدباء الذين يتعاملون مع العدو الإسرائيلى، ويدين عملية التطبيع الثقافى بجميع أشكالها.

٣- يوصى المؤتمر بضرورة التصدى لمحاولات الردة الفكرية التى تعوق تقدم حركة الفكر والإبداع فى المجتمع.

٤- انطلاقا من الايمان بأن الدين لله والوطن للجميع، وتأكيدا على الوحدة الوطنية، فإن المؤتمر يدين التطرف بكل اشكاله واساليبه.

٥- يدعو المؤتمر كافة الاجهزة المختصة لوضع خطة جادة للقضاء على الأميه فى مصر فى مده زمنية محددة.

٦- يؤكد المؤتمر على الدور الهام لجامعات مصر فى اثراء الحركة الثقافية، ويناشدها المزيد من الإهتمام بأدباء مصر فى الاقاليم.

٧- يوصى المؤتمر بأن يكون ابداع الجيل الجديد من الشبان محور البحث فى المؤتمر القادم.

٨- يطلب المؤتمر من المسؤولين فى وزارة الثقافة الاسراع بأنشاء صندوق لرعاية الأدباء واسرهم اسوة بصندوق الفنانين.

٩- يوصى المؤتمر بأهمية الالتفات إلى توصياته السابقة، بخصوص:

أ- اصدار مجلة شهرية للشعر تتبع وزارة الثقافة.

ب - تحويل مجلة القصة إلى مجلة شهرية بالتعاون مع هيئة الكتاب، أو الهيئة العامة لقصور الثقافة

جـ - اعادة الحياة للمركز القومى للاداب واصدارته التى توقفت.

د - اتاحه فرص النشر للشعر العامى عبر صفحات مجلات وزارة الثقافة.

هـ - الإهتمام بنشر النصوص المسرحية المصرية، بصورة تساعد على ذيوع الادب التمثيلى لدى القارئ المصرى.

و- الاسراع بانجاز سجل ادباء مصر فى الاقاليم.

ز- اختيار عدد من ادباء مصر فى الاقاليم فى هيئات تحرير السلاسل والمجلات الادبية التى تصدرها وزارة الثقافة.

١٠- وفى مجال الاعلام يوصى المؤتمر السيد وزير الاعلام شخصيا بالاتى:

أ- ضرورة تخصيص مساحة زمنية مناسبة على خريطة الاذاعة المرئية والمسموعة لادباء مصر فى الاقاليم.

ب-ضرورة تقويه موجة الارسال الاذاعى للبرنامج الثانى حتى يمكن الاستماع اليه فى كل الاقاليم لخدمة الحركة الادبية والثقافية.

١١- يكرر المؤتمر مطالبته للمره السادسة- بالغاء القانون رقم ٣٢ لسنة ١٩٦٤ الخاص بالجمعيات الثقافية، وان تكون الجمعيات الثقافية تابعة لوزارة الثقافة.

١٢- يتوجه المؤتمرون بخالص شكرهم للهيئة العامة لقصور الثقافة على ماتبذله من جهود مخلصة وبناءة فى المجال الادبى والفنى وتطالب بتقديم الدعم المادى المناسب لها حتى تتمكن من الانطلاق، وتحقيق رسالتها فى المجالات المختلفة وجعل التنمية الثقافية تمضى بخطى اوسع نحو الغد المأمول.

ندوة

«حلقة بحث النقد السينمائى: واقع و آفاق»

نقد السينما الناقدة

زكريا عبد الحميد

أقامت جمعية نقاد السينما المصريين بالقاهرة على مدى أربعة أيام فى الفترة من ٢٧ إلى ٢٤ إبريل حلقة بحث تحت عنوان- النقد السينمائى.. واقع وآفاق- بالتعاون مع معهد (جوتة) بالقاهرة وبمشاركة الناقد الألمانى- كلاوس إيدر- سكرتير عام الاتحاد الدولى للصحافة السينمائية (الفيبريس). تم خلالها عرض موجز ومناقشة لثلاثة عشر بحثاً قدمها مجموعة من النقاد من أعضاء الجمعية المذكورة وبعض السينمائين من المعهد العالى للسينما بالقاهرة (د. يحيى عزمى ود. محمد كامل القليوبى). إضافة- لمائدة مستديره- إقيمت حول مستقبل النقد السينمائى فى مصر. وشارك سكرتير عام (الفيبريس) كلاوس إيدر خلال هذه الحلقة البحثية بعرض لأهم ملامح وأحوال النقد السينمائى فى المانيا وأوربا بصفة عامة فى الأونة الأخيرة. حيث إشار إلى وجود أزمة تواجه النقد السينمائى تمثلت فى إنحسار وتراجع الكتابات النقدية السينمائية المنهجية والمتخصصة على حساب إنتشار نوع أخر من النقد السينمائى الذى يتم عبر برامج التلفزيون والإذاعة. وفى المقابل كان هنالك ثلاثة مهرجانات سينمائية فقط فى المانيا فى الماضى أصبحت الأن تقارب الخمسين مهرجانا حيث تقوم هذة المهرجانات بتقديم ثقافة سينمائية متخصصة. ففى فرنسا على سبيل المثال ذكر أنه هنالك مهرجانات سينمائية بعدد المدن الفرنسية وفى إيطاليا يتم طبع الافلام والاعمال السينمائية الهامة على شرائط فيديو ويرفق بها كتيب يحوى نقدا سينمائيا متخصصا. وأشار- كلاوس إيدر- إلى سطوة السينما الأمريكية على عروض الأفلام فى المانيا حيث ذكر أن مايقرب من ٨٥٪ من العروض السينمائية فى المانيا هى عروض لأفلام أمريكية بينما الأفلام الالمانية لاتتعدى ٥٪ من العروض. عموما لقد سادت مسحه من التشاؤم كلمات سكرتير عام (الفيبرس) فى حديثة عن أحوال النقد السينمائى فى أوربا. وهو ما أثار دهشة الكثيرين من المتابعين لهذه الحلقة البحثية.

أما عن الأبحاث التى قدمت عبر ثلاثة أيام-

ويلاحظ ضيق المساحة الزمنية- وعدم تناسبها مع عدد الابحاث ١٣ بحثاً) رغم أن العديد من الأبحاث التى قدمت قد تطرقت لموضوعات هامة كالعلاقة المفقودة بين النقد السينمائى والجمهور فى مصر للناقد كمال رمزى أو البحث فى اتجاهات النقد السينمائى المعاصر فى مصر للدكتور يحيى عزمى أو بحث الدكتور محمد كامل القليوبى عن النقد والهوية القومية.

عموما تميزت جميع الأبحاث بالإخلاص والجدية بالرغم من التفاوت النسبى فى مستوياتها فيما يتعلق بنجاحها فى الإحاطة والالمام بالموضوع الذى تصدت له أو بالكشف عن زوايا وعلاقات غير مطروقة وصولا إلى نتائج جديرة بالإضافة- أو التأصيل- لمعرفتنا بمختلف جوانب وإشكاليات النقد السينمائى فى مصر. وسنحاول فى السطور التالية الإشارة لرؤوس الموضوعات أو الأفكار الاساسية التى توصلت إليها مجمل الإبحاث التى قدمت فى هذة الحلقة الخاصة بالنقد السينمائى فى إيجاز نأمل ألايكون مخلا بها مع إشارة سريعة لأهم التوصيات التى أختتمت بها جلسات هذة الحلقة البحثية والتى شاركت فى إدارة جلساتها ومناقشاتها كوكبه من الشخصيات السينمائية الكبيرة نذكر منهم المخرج الكبير توفيق صالح والباحث والناقد السينمائى الكبير أحمد الحضرى. والمخرج السينمائى والأستاذ الإكاديمى بمعهد السينما محمد بسيونى والناقد الكبير مصطفى درويش كما نود أن نشير أيضاً إلى العديد من الشخصيات الفنية والثقافية التى تابعت بالحضور بعضا من جلسات هذة الحلقة نذكر منهم المخرج الكبير صلاح أبو سيف والمخرج المسرحى واستاذ علم النفس (بجامعة عن شمس ومعهد السينما) حسين عبد القادر ود. حسن حنفى استاذ الفلسفة بجامعة القاهرة. كما تجدر الإشارة إلى أن هذة الحلقة البحثية أفتقدت بعض الأسماء التى كان حضورها سيثرى المناقشات كالناقد والمخرج السينمائى سامى السلامونى ود. على شلش مؤلف كتابى تعريف النقد السينمائى والنقد السينمائى فى الصحافة المصرية.

وتجدر الإشارة إلى أننا سنعرض لهذة الإبحاث بترتيب عرضها ومناقشتها بجلسات حلقة البحث. حيث تصدر بحث الناقد السينمائى سمير فريد وعنوانه (تاريخ إتحاد نقاد السينما فى مصر) قائمة الابحاث وذلك لكونه محاولة لتأصيل دور (جمعية نقاد السينما المصريين) من خلال رصد تاريخى للتجمعات الثقافية السينمائية فى مصر وكيف أن- جمعية النقاد- كانت تتويجا وبلورة لكل الجهود والمحاولات السابقة عليها منذ ندوة الفيلم المختار التى أسسها الأديب الكبير يحيى حقى عام ١٩٥٨ تحت إشراف وزراة الثقافة والإرشاد فى ذلك الوقت... وحتى جماعة السينما الجديدة عام ٦٨ التى تكونت من مجموعة من النقاد والسينمائيين الشبان.. ثم جمعية النقاد عام ١٩٧٢ والتى لم تأت من فراغ. ثم يستعرض- سمير فريد- دور الجمعية فى الحركة السينمائية المصرية وكيف انها لم تكن بمعزل عن الحياة الثقافية والسياسية أيضاً فى مصر طوال تسعة عشر عاما منذ إنشائها. ولعل حلقة البحث التى نعرض لها فى هذة السطور مجرد مثال لنشاط الجمعية وجديتة، فى رأينا يغنينا عن إستعراض أهم إنجازات ونشاطات هذا- الاتحاد- أو هذة الجمعية النقدية. إما البحث التالى الذى نعرض له فهو الخاص بالناقد- على أبو شادى- وهو بعنوان «واقع النقد السينمائى فى الصحافة وأجهزة الإعلام المصرية» حيث يرصد الباحث المساحات التى تفرد للنقد السينمائى فى مجمل الجرائد والمجلات والمطبوعات السينمائية- مع التركيز على فترة الثمانينات تحديداً- كما وأنه ليس من أهداف البحث مناقشة مضمون المواد النقدية التى تنشر فى هذه الصحف والمجلات(١) ويخرج الباحث بعدة نتائج من أهمها أن أقل المجلات اهتماما بالنقد السينمائى هى «تلك التى يوجد بها نقاد متفرغون كمجلة الكواكب والمصور وحالياً روزاليوسف وصباح الخير» كما وأن- المجلات الشهرية- تعنى بتخصيص أبواب ثابته للنقد السينمائى بشكل منتظم. كما أشار إلى أن البرامج المختلفة فى التلفزيون والإذاعة لاتهتم بالنقد الجاد بإستثناء- برنامج نادى السينما أو المادة العلمية فى أوسكار- كما لاحظ غياب مجلة سينمائية متخصصة فى السينما فقط وأيضا بالنسبة لنشاط الفيديو. كما أشار البحث إلى الدور الرائد للناقد الاستاذ أحمد الحضرى خاصة فى مجال الترجمة للسينما وتفرغة لكتابة تاريخ السينما المصرية

كامتداد لدوره المميز فى نشر الثقافة السينمائية على مدى ٣٠ عاما الماضية. وأخيراً يشير البحث إلى المساحات المخصصة للنقد السينمائى فى الصحافة المصرية التى تعد ضئيلة بالمقارنة بما يخصص له فى الصحافة العربية عموما.

وفى مقابل البحث السابق نجد هذا البحث المخصص لرصد النقد السينمائى فى صحف المعارضة المصرية مع تحليل برامج هذه الاحزاب «لرؤية موقع الثقافة أساسا على خريطة الحزب ومدى إرتباط رؤية الحزب الثقافية..» بما يقدم من نقد سينمائى فى هذة الجرائدة المعارضة. وهو البحث الخاص بالاستاذة فريدة مرعى وعنوانه (النقد السينمائى فى جرائد المعارضة) وقد أظهر البحث أنه بإستثناء- حزب التجمع التقدمى الوحدوى- وجريدتة (الاهالى) لم تحتل- الثقافة موقعا رئيسيا على خريطة برامج أحزاب المعارضة المصرية. وبالتالى تميرت جريدة (الاهالى) عن بقية الجرائد المعارضة بإهتمامها- بالفن والثقافة- بتخصيصها صفحة كاملة لهما وفيما يتعلق- بالسينما يلاحظ الاهتمام بمتابعة السينما العربية (وقد حظيت السينما الفلسطينية بنصيب كبير فى هذة المتابعة) كما تشير الباحثة إلى أنه بالرغم من- أن النقد السينمائى- لم يحتل مكانة ثابتة فى الجر يده إلا إن (تواقر خلفية ثقافية ورؤية واضحة لمفهوم الفن ودور السينما فى المجتمع) قد طبع الكتابات النقدية السينمائية بالجريدة بالجدية والموضوعية على العكس مما هو موجود بجريدة (الوفد) التى تصدر عن (حزب الوفد الجديد) حيث يشير البحث إلى أن الأخيرة (قد نقلت كل سيئات صفحات السينما فى الجرائد القومية غير انها أضافت إليها أيضاً طابع المجلات الرخيصة بنشر أخبار الخناقات والمحاكم وقصص النصب.. الخ» مما يطلق علية بأسلوب الإثارة الصحفية-. وعندما أثيرت اثناء المناقشات الخاصة بهذا البحث بعض الإعتراضات على إختيار الباحثة- للعام الأول فقط- من كل جريدة حزبية موضوعا لبحثها بينما كان من الأنسب إختيار العام الأخير خاصة وأن هناك أختلافات بين سنوات إصدار بعض الجرائد، وبررت الباحثة إختيارها هذا بانه عادة ما تكون السنة الأولى- للإصدار- فى أى جريدة تتميز بحماس خاص ورغبة قوية لجذب القراء ولمنافسة الجرائد الحزبية الاخرى.

أما البحث الثالث الذى تم عرضه- وتجدر الإشارة هنا إلى أن جميع البحوث الخاصة بهذة الحلقة كانت تعرض ملخصات موجزة لها من قبل الباحثين يفتح بعدها باب المناقشة لمدة وجيزة مع توزيع ملخص قصير مطبوع على جمهور الحاضرين وإن كان فى أغلب الأحيان لايفى بالغرض لمتابعة المناقشات أو محاورة التباحثين- نقول إن البحث الثالث الذى عرض فى اليوم الأول من أيام هذة الحلقة البحثية كان للناقد السينمائى- كمال رمزى- أدب ونقد- وهو من الأبحاث الهامة فى هذة الحلقة وعنوانة (العلاقة المفقودة بين النقد.. وجمهور السينما) وتشير هذة الدراسة إلى أهمية دراسة الجمهور الحاضر فى دور العرض والغائب دائماً فى الدراسات والاحصائيات والابحاث وذلك لضعف علم الاجتماع- فى بلادنا وبالاخص علم اجتماع السينما على حد قول الباحث، الذى يشير أيضاً إلى أن- العملية النقدية- كانت ولاتزال قائمة على اساس العلاقة بين الناقد والفيلم السينمائى.. وقاصره عليها أيضا فمعظم الكتابات النقدية تتناول الافلام كما لو كانت تقدم فى- فراغ اجتماعى- ويسلط البحث الضوء على بعض الاراء الشائعة كالقول بأن نجوم السينما المصرية فى جوهرهم مرد اصداء لنجوم السينما الامريكية ويرى الباحث أن هذا الرأى صحيح جزئيا- فقط (وذلك لإن هؤلاء النجوم- المصريين- يمثلون بالضرورة عند جمهورهم معنى وقيمة اعمق واكبر) من مجرد تقليد نجوم هوليود ويبرهن الباحث على ذلك بعدة أمثلة نشير إلى احداها وهو الخاص بالنجم الكبير فريد شوقى حيث كان يطلق عليه فى الخمسينات لقب- ملك الترسو- أى البطل الذى يعشقة جمهور الدرجة الثالثة.. حيث يظهر كطرف مظلوم مضطهد فى مجتمع لايعترف بالضعفاء.. ولما كانت محاولاته لإسترداد حقوقة المغتصبة على حد قول الباحث- تواجه دائما بالسخرية والازدراء.. فلا يجد مناصا فى النهاية الا بأن يضرب مستغليه معتمدا على قوه عضلاتة. وهو مايشبع حاجة جمهور السينما الذى يجد فيه صورته ويحقق له أيضا مايعجز عن تحقيقة فى حياتة

العادية. «ونحن نرى أن النجم عادل أمام يقوم بهذا الدور حالياً مع الفارق بالطبع بين مجتمع الخمسينات والتسعينات) ولكن الباحث كمال رمزى يستدرك بقوله أن ليس كل مايرضى الجهور أو يشبع حاجتة مفيدا أو مجدياً بالضرورة. فلقد كان من الممكن أن يكون- فريد شوقى- ملهما لعشرات الافكار التى تساعد جمهور الترسو على تغيير عالمه والمطالبة بحقوقة لو أدرك (الطريق الجماعى) لمواجهة القوى التى تستغله وتضطهده. واخيرا فإن هذا البحث يؤكد على أن معرفة الوضع الاجتماعى والنفسى لجمهور السينما يتيح للناقد (مادة ثمينة لفهم وتفسير وتقييم وتوجية- الظاهرة السينمائية.

وقبل أن نستعرض الابحاث التى عرضت فى اليوم الثانى لهذة الحلقة البحثية عن (النقد السينمائى واقع..وافاق) يجدر بنا أن نشير لبعض الاسماء التى تابعت جلسات ومناقشات- سواء بعض الجلسات أو كلها- هذه الحلقة نذكر منهم الكاتبة فتحية العسال والمخرجة السينمائية عطيات الابنودى والمخرج السينمائى محمد خان ومن كتاب السيناريو عاصم توفيق وأحمد عبد الوهاب والمخرج السينمائى أحمد فؤاد درويش ومن المسرحيين الشريف خاطر ورأفت الدويرى ود. محمد مرشد ومن النقاد الصحفيين رؤوف توفيق الذى حضر الجلسة الأخيرة فقط. وأيضا الناقد والباحث والمخرج التسجيلى هاشم النحاس الذى حضر فى الجلسة الافتتاحية فقط لإنشغاله بمهرجان الاسماعيلة التسجيلى لنستعرض الان أبحاث اليوم الثانى فى هذة الحلقة. حيث نبدأ ببحث د. محمد كامل القليوبى وعنوانه (الهوية القومية والنقد السينمائى فى مصر) يهدف البحث إلى بيان دور النقد السينمائى- فى بداياته- فى تحويل (موضوع الهوية القومية للسينما- أى مصرية الفيلم) إلى هدف رئيسى له ويرى الباحث انه بقدر ما كان ذلك الامر ضرورياً ومفيدا أيام الإحتلال البريطانى لمصر كأحد مظاهر مقاومة الإستعمار ونفوذ الأجانب فى مصر. بقدر ماأصبح الان- شيئا فلكلوريا وأشبه بالعلامة المسجلة- على حد قوله خاصة وأن السينما المصرية قد اخذت عددا من الجوانب المتخلفة فى الثقافة القومية فى مصر كموضوعات لها اى أنها انحازت إلى الجوانب الرجعية والمتخلفة فى هذه الثقافة. وبعد استعراض ورصد للعديد من النقاط المرتبطة بهذا الامر (كرصد الباحث لبدايات العروض السينمائية فى مصر عام ١٨٩٦ وتعامل الفنانين الشعبين مع هذا الوافد كأحد أدوات العروض الشعبية جنبا إلى جنب مع عروض الظل وكرصده للتحولات التى حدثت فى المجتمع المصرى بعد ثورة البرجوازية القومية أو المصرية عام ١٩١٩. ومحاولة تقديم نموذج جديد للبطل السينمائى يتمثل فى صغار البرجوازيين المشردين فى المدن وصغار الموظفين..) يرى الباحث د. محمد القليوبى ضرورة إعادة النظر فى علاقة الجمهور المصرى بأفلامه القومية- والتى تكونت عبر ستين عاما- لمحاولة تطوير الجوانب المتقدمة فى الثقافة القومية.

وقدم سيد سعيد بحثا بعنوان (النقد السينمائى والسينما القومية. إشكالية منهجية) جاء على نقيض من بحث د. القليوبى فى إستخدامه لمصطلح- القومية- حيث استخدمه الاخير كما بينا فى السطور السابقة بمعنى- المصرية أو الوطنية- بينما استخدم الباحث سيد سعيد بالمعنى الشائع. أى مجموعة الروابط الثقافية والتاريخية واللغوية..الخ. أو على حد قوله «أما القومية فتفترض فى الاساس جماعة لغوية ثقافية أى أن التماثل والترابط الثقافى بالمعنى الانثربولوجى هو العامل فى تحديد مفهوم القومية.» ولعل هذا البحث الخاص بالناقد د. فاضل الاسود- والذى سنشير إليه لاحقا- قد اضير- ولو أن كل الابحاث أضيرت فيما يتعلق بطريقة عرضها المختصره- أكثر من غيره حتى الورقة التى بين إيدينا الآن والتى تحمل ملخصا لأهم الأفكار الواردة بهذا البحث لاتسعفنا فى إعطاء صورة واضحة عن ركائز وأهداف ونتائج هذا البحث. بقدر ماتغرقنا فى متاهة الألفاظ والكلمات الضخمة والجميلة أيضا- وكمثال نقتطف هذة العبارة حيث يقول الباحث «ان الدراسة الدلالية للفيلم العربى هى بالضرورة عملية جدلية ذات شقين هما تحرير الفيلم العربى من المحمولات الدلالية الدخيلة، وثانيا استنباط المحمولات الدلالية العربية المستندة إلى ثقافة ذات بعد قومى».

وتنتقل إلى الناقدة ماجدة موريس وهي معروفة أيضاً لدى قراء- أدب ونقد- والبحث الخاص بها وعنوانه (هموم النقد التليفزيونى فى مصر) حيث تعرض لنا الباحثة فى بساطة وهدوء بعضا من العوامل والظروف التى تتحكم فى عمل الناقد التلفزيونى (من صعوبة مناقشة الدراما التلفزيونية بمعزل عن قيود وتوجهات السياسة الإعلامية و الموقف الاخلاقى للجهاز الاعلامى إضافة لقيود الرقابة وتنوع واتساع جمهور المشاهدين...الخ. العوامل التى تفرض- على الناقد التلفزيونى- توجهات من خارج العمل الفنى) ثم تشير إلى عمومية- العرض التلفزيونى- وماتتبعه من تقاليد ردئية للمشاهدة مثل عدم التركيز وتبادل الحديث اثناء المشاهدة وعدم السكون فى مكان محدد- كما هو الحال بالنسبة لمشاهد السينما- الخ هذة الملابسات التى من (المستحيل على الناقد التلفزيونى الانفصال عنها وتؤثر على عملية النقد لديه) كما تشير الباحثة إلى التأثير السلبى لكل من (الاعلانات بقطعها للاتصال الوجدانى للمشاهد..) وللإنتاج- الخليجى- ومحظوراتة الرقابية.. مما يؤثر فى نهاية الأمر على الناقد التلفزيونى الذى لايستطيع تقييم اعمال مفتقدة للصراحة ومكبلة بكل القيود السابقة.

وعن التلفزيون والفيديو أيضا يقدم لنا الناقد مدحت محفوظ بحثا عن «الثقافة السينمائية فى مصر فى عصر التليفزيون والفيديو) وتجدر الاشارة هنا إلى أن الناقد مدحت محفوظ يعد من أبرز نقاد جيل الشباب فى الثمانينات فضلا عن كونة من أكثر نقاد السينما مواكبة وإستيعابا للتغييرات المتلاحقة فى السينما فى عصر المعلومات والكمبيوتر هذا الذى نعيشة. وفى بحثة هنا ومن خلال رصده لما يعرض فى التليفزيون المصرى من أفلام وبرامج خاصة بالسينما «يذكر أن عدد الأفلام المصرية التى تعرض اسبوعيا بالتليفزيون من ٨ إلى ١٠ فى المتوسط مقابل من ١٠ إلى ١٢ للأفلام الاجنبية. ويشير للبرامج الخاصة بالسينما- وقائع مصرية- زووم- نادى السينما- وأوسكار» ليصل إلى النتيجة التالية فى بحثة- عبر ثمانى ملحوظات يثبتها فى البحث- الاوهى (أنه فى الوقت الذى تزداد فيه عالميا أهمية النقد التليفزيونى الحى للأفلام حديثة العرض- كما أشار كلاوس إيدر سكرتير عام (الفيبرس) كما ألمحنا فى بداية سطورنا هذه- فإننا نفتقد مثل هذا الأمر فى مصر». ويقوم الباحث مدحت محفوظ برصد مماثل- للفيديو- «عدد الأجهزة ٧ مليون جهاز فى مصر + الاف من اندية الفيديو تؤجر الأفلام + ماتتيحة بعض النوادى الارستقراطية من خدمة خاصة لاعضائها بإحضار نسخ من الاشرطة لاحدث ما يعرض من أفلام بعد مرور أيام من عرضها الأول فى الخارج» ليخلص إلى الحقيقة المؤسفة التالية وهى (أن الثقافة السينمائية بمعناها الدقيق والمباشر أى الكلام المطبوع أو المسموع أو المرئى لم تفغط أو تستجيب لكل هذا الطوفان من الشرائط الذى غمر مصر) على حد قول الباحث. أو بعبارة أخرى فإن التليفزيون والفيديو اتاحا أفاقا وإمكانيات كبيرة للثقافة السينمائية ولكن أى من هذة الأمكانية لم يستغل الا فى اضيق الحدود.

وتصل الأن إلى اليوم الثالث فى هذة الحلقة البحثية حيث تم عرض خمسة ابحاث. أولها بعنوان (الناقد السينمائى والطبيعة التركيبية لفن السينما) للناقد مصطفى خورشيد وهو بحث- دون المستوى- فى رأينا وكما أظهرت المناقشات الخاصة به حيث يخلط الباحث بين الاستشهادات التى أوردها وبين عبارتة الخاصة. فضلا عن أن إختياراته لثلاثة نماذج من النقد التطبيقى «مقال لسمير فريد عن فيلم قلب الليل ومقال د. محمد القليوبى عن فيلم وجها لوجه ومقال لصبحى شفيق عن فيلم الحياة للحياة» تنتهى لاساليب ومناهج نقدية متباينة ولم يوفق الباحث فى عرضه لموضوعة بما يتناسب مع أهمية وتعقيد الطبيعة المركبة للسينما.

أما البحث الثانى فهو بعنوان (النقد السينمائى فى مصر ومدى مسؤوليته عن أزمة السينما) للناقد عبد التواب حماد. وكان من الممكن أن يكون هذا البحث من الابحاث الهامة فى هذه الحلقة لولا أن صاحبة انزلق إلى نفس الاخطاء التى يسعى لكشفها من (سيطرة السطحية فى التناول وعدم الإختصاص والرطانة. والتهوين الخ..)! لآفات- أو المواصفات التى يرى أن النقد السينمائى فى مصر يعانى منها وهى

أحد أسباب أزمة السينما. فينزلق الباحث إلى نفس الأسلوب- الذى يهاجمه- عندما يشير إلى أصحاب هذة الكتابات بقوله (وكما يؤكد تاريخ أسلافهم- يقصد أصحاب هذة الكتابات- فى بعض ما كانوا يعملون إبان ممارستهم للنقد الصحفى: صرماتية أو حلاقين وهو ما يشير إلى شيوع عدم الاختصاص وفقدان الاهلية..» وليس لنا تعليق سوى أن الحلاقين أوا لاسكافية هم أصحاب مهن شريفة لايليق التعريض بهم هكذا

ونأتى للبحث الثالث وهو بعنوان (فى نقد الواقعية الجديدة) للناقد محسن ويفى. وهو أحد الابحاث التى أثارت ردود فعل وأصداء واسعة وذلك لشجاعة الباحث وجرأته فى نقد بعض المسلمات والاراء النقدية التى استقرت والخاصة بتوصيف مجمل الافلام المصرية الهامة فى الثمانينات والخاصة بالجيل الجديد- أو الذى كان جديدا فى الثمانينات- من السينمائيين «محمد خان ورأفت الميهى وعاطف الطيب وخيرى بشارة وداود عبد السيد وبشير الديك» بتوصيفهم فيما يسمى بحركة الواقعية الجديدة فى السينما المصرية حيث يرى الباحث- محسن ويفى- أن أفلام هؤلاء السينمائيين «لاتكشف عن حساسية جديدة منقطعة الصلة بالواقعية أو بالسينما الرائدة» وينقد المرتكزات الرئيسية الثلاثة التى يتم على اساسها إضفاء صفة- الواقعية الجديدة لأفلام هؤلاء السينمائيين وهى «التعبير عن الواقع المعاصر- خروج الكاميرا إلى الشوارع والأماكن الحقيقية- الطموح إلى صنع سينما خاصة أى التعبير بلغة السينما). وقد لوحظ عدم متابعة الناقد الكبير سمير فريد للمناقشة الخاصة بهذا البحث. ومن المعروف أنه أول من أطلق هذة التسمية على أفلام هؤلاء السينمائيين.

أما البحث الرابع فى هذا اليوم فهو بعنوان «تأثير اتجاهات النقد الأوربية على النقد السينمائى فى مصر» للناقد د. فاضل الاسود وكما إشرنا سالفا فإن- التلخيص الموجز لفكرته فى العرض- لم يوفر لنا- وللحاضرين-الماما كافيا بـ (عوامل الارتباط وعلاقات الصلة فيما بين اتجاهات النقد الرائد ونظيره فى مصر) كما يشير الباحث لذلك كأحد اهداف البحث. إضافة «لمحاولة القاء الضوء على المؤثرات الأوربية التى لعبت دورا اسياسيا فى تشكيل الخلفية النظرية والمعيار الجمالى للناقد الاوربى ونظيره فى مصر» وإن كان الجزء الاخير والخاص [بالمؤثرات الخلفية النظرية والجمالية فيما يتعلق بالناقد المصرى) قد نجح الباحث فى عرضة. حيث يرى- أن الناقد المصرى- مازال اسيرا- فيما يتعلق بتكوينة النظرى بنظريات- (رودلف ارنهايم) (٢) عن السينما و(مارسيل مارتان) (٣) بينما فى أوربا «حدثت نقلة هائلة تحققت فى مجال نظرية الفيلم ومن ثم حقل النقد السينمائي الحديث وكذلك العودة إلى الأصول النظرية التى قدمها الشكليون الروس». واثناء المناقشة حول هذا البحث عقب كل من الاستاذ محمد بسيونى وتوفيق صالح حيث ذكر الأول أنه ظل يدرس- ومازال نظرية (رودلف ارنهايم) السينمائية لطلبته فى معهدى السينما والنقد الفنى لكون هذا المنظر السينمائي الكبير ونظريته السينمائية يصلحان تماماً لإعطاء فكرة جوهرية عن- الخصائص الاساسية للفيلم السينمائي كشكل فنى- بينما ذكر المخرج توفيق صالح أنه هو الذى أقترح- إبان فترة الخمسينات على المسئولين بوزارة الثقافة والارشاد- ترجمة الـ ٢٥ كتابا التى ترجمت عن السينما (ومنها كتابى نهايم ومارسيل مارتان واللذان تم إعارتهما من قبل مكتبته الخاصة ولم يسترد كتاب مارسيل مارتان حتى الآن) وقد كانت- ومازالت هذة الكتب تمثل أكبر ترجمة تمت للكتب السينمائية فى مصر وقد كان الهدف من ترجمتها توفير فرصة الالمام بأساسيات السينما والتى لايمكن بدونها الالمام- بالنسبة للسينمائيين أو النقاد أو المثقفين- ومتابعة كل مايخص هذا الفن من تطور وتغييرات.

وننتقل الان إلى البحث الاخير فى هذة الحلقة وهو بعنوان «اتجاهات النقد السينمائى المعاصر فى مصر» للدكتور يحيى عزمى. وهو من الابحاث الهامة فى هذة الحلقة حيث يجمع صاحبه بين موضوعية ورصانة الباحث الاكاديمى وثقافة الناقد الموسوعية وحس الفنان المبدع (فهو إضافة لكونه استاذ بمعهد السينما ناقد سينمائى وكاتب سيناريو). وقد طرح هذا البحث تساؤلا هو «هل يوجد للنقد السينمائى المعاصر فى

مصر اتجاهات.. أي بمعنى هل يوجد نقاد يتبنون عن وعى مفاهيم ونظريات نقدية.. تشكل ملمسا لكتاباتهم وأرائهم النقدية.. وتثير جدلا وحوارا فيما بين بعضهم البعض وبينهم وبين المبدعين فى الحقل السينمائى» ثم عرض الباحث لنماذج عديدة من النقد السائد فى مصر. والذى يتسم بنزعتين اساسيتين «النزوع العاطفى أو الإنطباعى من ناحية والنزوع الايديولوجى من ناحية أخرى» وكلا النوعين ينتميان (للنقد الخارجى) أى الذى يعنى إما (بالمضمون أو الموضوع أو يستند إلى معايير تتعدى نطاق العلاقات الداخلية للعمل الفنى) أما (النقد الداخلى) أو الشكلى والذى يعنى بالدرجة الأولى (بالشكل والعلاقات الداخلية للعمل الفنى) فيكاد أن يكون غائبا من على ساحة النقد السينمائى فى مصر كما يذكر د. يحيى عزمى. بإستثناء بعض المحاولات الفردية للناقد اسامة القفاش (وهو طبيب وناقد سينمائى من الاسكندرية) كما جاء بالبحث بينما يشير البحث إلى أن هناك العديد من مناهج النقد السينمائى المعاصره فى الخارج كمنهج (النقد السياسى) ومنهج (نقد النوع) وفى المجال الشكلى (منهج نقد المؤلف) و(منهج الميزانسين)، ويخلص الباحث إلى النتيجة التالية فى نهاية بحثة وهى أن النقد السينمائى فى مصر لايمثل أى اتجاهات نقدية بل هو مجرد اجتهادات فردية لنقاد لايمثلون إتجاهات (بالمعنى الذى حدده وأشرنا إليه فى بداية عرضنا لهذا البحث) تماما كما هو الحال بالنسبة لساحة الابداع السينمائى فلا توجد اتجاهات فنية تشكل تيارا أو حركة سينمائية محدده المعالم.

وفى نهاية هذة الحلقة البحثية- أى فى اليوم الرابع- كانت هناك (مائدة مستديرة) حول مستقبل النقد السينمائى فى مصر والعالم كانت تحصيل حاصل- ولم تضف جديدا مقارنة بجلسات- عرض الابحاث التى عرضنا لها فى مقالنا هذا. ثم اختتمت حلقة بحث «النقد السينمائى.. واقع وآفاق» جلساتها بمجموعة من التوصيات (١٨ توصية) من أهمها (١) العمل على وضع حد آدنى لأجر الناقد السينمائي عن المقال فى الصحف والمجلات يتناسب مع شرف المهنة (٢) العمل على إصدار مجلة فصلية للنقد السينمائى من قبل وزارة الثقافة المصرية(٣) توثيق تاريخ السينما فى مصر من خلال لجنة متخصصة(٤) ضرورة تحريك موضوع ارشيف الفيلم القومى والحث على إضطلاعه بالدور المنوط به.(٥) مخاطبة الصحافة المتخصصة لتخصيص مساحات للنقد السينمائى(٦) ضرورة إنشاء اتحاد عام لكل النقاد فى مصر يضم السينمائيين والتشكيليين والموسيقيين ونقاد الادب..الخ.(٧) ضرورة أنتظام هذة الحلقة البحثية سنويا.

هوامش:

---

(١) تجدر الاشارة هنا انه قد تم الإشادة والتنوية بمجلة- ادب ونقد- لحرصها واهتمامها بتخصيص مساحات ومتابعات للنقد السينمائي المنهجى فى ابحاث كل من على أبو شادى وفريدة مرعى. كما تم الإشارة للمقال المنشور بالعدد ٦٤ ديسمبر عن فيلم (كابوريا) لكاتب هذة السطور كأحد الامثلة للنقد التحليلى فى البحث الخاص (د. يحيى عزمى (٢) (رودلف ارنهايم) آحد العلماء الالمان الذين ينتمون لمدرسة- الجشتالت- فى علم النفس ومنظر سينمائى كبير تؤكد نظريته السينمائية على جانب (النشاط العقلى) لدى المشاهد السينمائى فى عملية التلقى بالنسبة للافلام كما عنى فى نظريته بتوضيح شرح الخصائص الرئيسية التى تجعل من السينما فنا. وقد ترجم كتابة الشهير (فن الفيلم) إلى العربية. عن الطبعة الالمانية التى صورت عام ١٩٣٢ والإضافات التى تمت عليها بعد ذلك من قبل (ارنهايم)(٣) مارسيل مارتان) ناقد سينمائي فرنسى ومنظر سينمائي ترجم كتابة (اللغة السينمائية) إلى العربية وقد رأس لفترة فى السبعينات الاتحاد الدولى للصحافة السينمائية (الفيبريس).

دراما تليفزيونية (١)

مسلسل «الوقف»

مسئولية الطغاة.... واختيارات الضحايا

ماجدة موريس

من هو المسئول عن الديكتاتورية والطغيان... الحاكم...أم المحكوم؟ وهل يكفى أن يختار الناس من يتوسمون فيه الصلاح حتى يجنوا ثمار كل الأمور المعقدة لسنوات طويلة... حول هذه الفكرة دارت حلقات المسلسل التليفزيونى (الوقف) الذى عرضته القناة الأولى فى النصف الأول من شهر مايو. والذى يأخذ أهميته من سببين: **أولهما هو اعادته لأسم المفكر الكبير الراحل لفتحى رضوان إلى الأضواء، حتى وأن لم يذكر المسلسل فى عناوينه أى عمل لفتحى رضوان أخذ منه الفكرة! وثانيهما هو هذا الطرح لقضية الطغيان والديمقراطية من خلال الموقف الدرامى، ويشكل وأن اتخذ بعدا رمزيا بالاساس إلا أن كاتب السيناريو اسماعيل العادلى استطاع الباس البعد الرمزى ثوب الواقع بلا اغراق فى تحميل العمل أبعادا فكرية إضافية، ولكن تم هذا فى الخط الاساسى له أى الدراما المحورية، لكنه لجأ إلى التحميل فى خط فرعى يحكى قصة موسيقى شاب مثالى،** وربما من حسن الحظ أن هذا الخط بدا منفصلا وحده داخل العمل، وهذا طبعا ليس ميزة، ليجعل الدراما المحورية حول قضية الوقف تأخذ حجمها الحقيقى بلا لبس.

تبدأ الحلقات بأهل الوقف، أو المستحقين، وهم يعانون سوء معاملة «طلبة افندى» ناظر الوقف لهم، بل أنه يرفض استقبال عم «نعناعى» أشدهم غيرة على مصالحهم وبرفقته الشاب «أمل» خريج الحقوق الجديد الباحث عن عمل. ويثير هذا الموقف المهين ثائرة نعناعى الذى يبدأ فى عقد مشاورات ومفاوضات مع الآخرين، حيث يذهب إليهم فى كل مكان يطرح فيهم فكرة تبدو لاول وهلة وكأنها كانت تائهة أو غير واردة وهى عزل الناظر فتأتى الاستجابة بطيئة إلى أن يتحقق الأمر بالفعل على يد (أمل) الذى يلتحق بمكتب محام مخضرم يساعده فى القضية، ومن ثم يصبح الشاب هو



فتحى رضوان



عمر الحجار

محط الانظار وفارس الموقف، ويختارونه ناظرا جديدا عليهم.. ولكن بعد فترة قصيرة يجنى المستحقون الثمار فإذا بها اكثر سوءا، واذا بالشاب الذى رفعوه ونصبوه ناظرا، يصبح نموذجا آخر من «طلبة»، ولكنه نموذج عصرى متطور فى مواجهة المستحقين بحلو الكلام وزيف الابتسام؟ أما مستحقاتهم فقد نقصت بعد قيادته للوقف... وكان الموقف واضحا لهم، فاللصوص مازالوا ينهبون بقيادة «عزوز» مدير مكتب الناظر، البارع فى عمليات التلفيق والتفريغ لكل الأمور الحيوية، والبارع فى إيجاد مداخل لنقاط الضعف عند إى ناظر، «ويصبح الأمر هو :وماذا بعد ذلك.. ولايتوانى المستحقون، بزعامة نعناعى عن خلع الناظر«أمل» بقضية يرفعونها ضده، وأختيار شاب جديد هو «رجاء» تفرغ لأنهاء اجراءات القضية، فاعتقدوا أنه الصالح الجديد، لكنه يعتذر.... وينتهى المسلسل باستقالة «أمل» بعد مواجهة بينه وبين صديقة سعيد، النموذج المناقض له، وفيها يعتذر عن طغيانه بأنهم (أى الناس) رفعوه فوقهم فوجد نفسه أعلى منهم وهم أسفل، ووجد يديه مطلقتين فى كل شيئ بلا رقيب أو حسيب، ويدين «الناظر» هؤلاء الذين اختاروه وينعتهم برذائل شتى!!.. ويترك العمل ويظل السؤال معلقا.. **من كان أكثرهم خطئا...هو...أم هم؟**

والحقيقة أن المسلسل برغم حرصه على الا يجعلنا نتعاطف مع المستحقين رغم ظروفهم ووقوع الظلم عليهم على يد «النظار» واحدا وراء الآخر، فهو لم يقف الموقف ذاته من الناظر (أمل)، بل أنه أظهره فى شكل أقرب لعدم المسئولية عن اخطائه، وكأنما يكفيه اعترافه بأنه فقد توازنه عندما وجد نفسه فى القمة. ولعل أفضل ماقدمه المسلسل هو عرضه لديناميكية حركة الأختيار السياسى فى مصر ودول العالم الثالث التى تحكمها المعايير العاطفية البعيدة عن القواعد والعلم من جانب الناخبين، وتحليله لأسلوب تحول الحاكم بالتدريج إلى إنسان فاقد للأتجاه.. معزول عن هؤلاء الذين أتوا به ليدير امورهم...

ولكن، إذا كان «المستحقون» مدانين لأسلوبهم فى الاختيار، ولجمودهم ولنقص ثقتهم فى أنفسهم بحيث يسلمون قيادهم بلا أسس واضحة لأى شاب يتوسمون فيه المقدرة، فهم معذورون أكثر من الناظر، ومحتاجون اكثر منه لتفهم دوافعهم، وهذه ليست دعوة لأخلاء مسئولية المحكومين عن

أختيار الحكام، ولكن المسلسل الذى علق مسئولية مصير الوقف فى رقبة المستحقين فى نهايته لم يشر إلى دور مؤسسات الفساد وقواعدها التى أصبحت راسخة وأكثر براعة ونفوذا... فها هو عزوز يمضى ينشر الفساد... ويستقبل الحصاد.

وإذا كان التعبير عن هذه القضايا قد استطاع أن يدخل فى نسيج الدراما من خلال الاحداث والمواقف والشخصيات التى البست الافكار مصداقيتها فإن ثلاثا من هذه الشخصيات حظيت بعناية اكثر من السيناريست اسماعيل العادلى هى نعناعى (قام بدوره عبد المنعم مدبولى) المستحق الواعى والمتمرد والديناموا المحرك لغيره، وصقر (جمال اسماعيل) الذى تحول من صاحب مغلق خشب مشارك فى خلع الناظر القديم إلى مستفيد من الجديد للدرجة التى تجعله يتبلور فى شكل آخر مختلف كمقاول ثم (عزوز) (حسن حسنى) مدير مكتب الناظر القديم، الذى استوعب الناظر الجديد ببراعة.. وقدره فائقة على النفاذ للآخرين.. وعلى العكس من هذا بدت شخصيات أخرى قريبة من «تراث» الدراما التليفزيونية وانماطها الشائعة مثل ادوار سناء يونس والمنتصر بالله ويوسف داود، أما شخصية سعيد (على الحجار) فهى شخصية فكرية تتحرك لأثبات فكرة المؤلف والمخرج عن ايجابية الانسان وفضائله وقيمه الصحيحة سواء كان مثقفا، مدرسا للموسيقى مثلا عليه أن يمثل الاصالة ويستلهم تراث سيد درويش،أو انسانا من اصل ريفى عليه أن يصبح ايجابيا فى مواجهة هذا الضيف الذى حل على ابيه منذ سنوات ويوشك أن ينزع منهم البيت والمكان فى اشارة إلى موضوع الصراع العربى الاسرائيلى ولكن من خلال ذلك الشاب الذى بدأ وحده فى المسلسل يحمل أراء ومبادئ ليس العمل مجالها.. وزيادة على هذا يغنى مع فرقته الموسيقية كلما استطاع .. وقد فعلها كثيرا.. فجسد اكثر «فكرة» انفصاله عن العمل. و الغريب أن معظم المشاهد التى ظهر فيها على الحجار بدا ايقاعه فى الاداء مختلفا عن غيره فى نفس الوقت وهى مسئولية المخرج صالح الشريف حيث يجب أن ينصهر أداء الممثلين فى بوتقة الشعور الجماعى والرؤية التى يثيرها المخرج عند الجميع...

فى عددنا القادم

* فى الذكرى السنوية الأولى لرحيل عبد المحسن طه بدر:
(محمود أمين العالم، أبو المعاطى أبو النجا، فاروق شوشة)
* د. هدى وصفى تكتب عن العلاقة بين الأدب العربى والفرنسى من خلال الترجمة
* ابراهيم العريس يكتب عن خيرى شلبى
* حوار مع فرج العنترى حول موسيقى محمد عبد الوهاب
* تحقيق عن قانون الفيديو الجديد لمجدى حسنين
* فاروق عبد القادر يكتب عن كتاب بول شاؤول: المسرح العربى الحديث

دراما تليفزيونية (٣)

ندوة «الوسية»

رؤية أدبية سياسية أم سيرة ذاتية؟

سليمان شفيق

* ماهى العلاقة بين نموذج البطل «الفردى»، والفذ، والنموذج الشعبى للبطل وعلاقته بالمجموع؟
* كيف نتفهم دور الفرد التاريخى فى سياق العمل الأدبى أو الفنى؟
*ماهى كيفية محاكمة النص الأدبى حينما يتحول إلى عمل سينمائى أو تليفزيونى؟
* ماعلاقة السيناريست السياسية بالموضوع والنص؟

كل تلك الأشكاليات التى يضيق بها صدر النقد المصرى المعاصر، اتسع لها المجال فى ندوة اتحاد الشباب التقدمى بحزب التجمع لمناقشة المسلسل التليفزيونى «الوسية».

«الوسية»، هى الرواية الأولى للدكتور خليل حسن خليل، يتبعها بقية أجزاء الثلاثية، «الوارثون، «السلطنه». هكذا بدأ حديثه عادل الضوى أمين الاتحاد التقدمى معتبرا أن هذه الأعمال تمثل سيرة ذاتية للكاتب، تحرى فيها الصدق، وتوافرت لها كل عناصر النجاح من ممثلين، وكاتبة سيناريو، ومخرج قادر على ترجمة النص الأدبى، وايجاد المعادل المرئى بنجاح، وقارن المتحدث بين «أيام» طه حسين، «ووسية» خليل.، وباعتبار أن «أيام» العميد قد عالجت قضايا المجتمع بوصفها قدرا لامفر منه، فى حين أكدت «وسية» خليل على أن قضايا الظلم الإجتماعى موضع صراع بين قوى وطبقات إجتماعية.



** الإطاحه بالرومانسية!

ركزت الناقدة فريدة النقاش على فكرتين أساسيتين قدرت أن العمل اضافهما وهما:

* مفهوم العصامية لدى خليل حسن خليل الذى تجاوز الثروة المالية أو العقارية إلى الثروة العلمية والثقافية والأنسانية الرحبه.

* المفهوم الثانى يكمن فى الأطاحة بكافة الأفكار الرومانسية القديمة التى نجدها فى المسلسلات الأخرى والتى ينهار فيها البطل وتتحطم حياته اذا مافشل فى الحب، واشارت فريدة النقاش إلى انهيار علاقة الحب التى ربطت بين خليل وعاليه، وكيف ان هذا الانهيار لم يعوق البطل عن التقدم للأمام.

وتطرقت إلى مدرسة اسماعيل عبد الحافظ فى الأخراج بما يمتلكه من أسلوب خاص يتميز عن الشائع والمألوف، وتمنت أن تخصص ندوة مستقلة لمناقشة هذه المدرسة التى ارساها المخرج فى الدراما التليفزيونية.

وقدمت الكاتبة فتحية العسال فرسان ذاك العصر، وأعران الكاتب من مناضلى تلك الحقبة من ثلاثينات هذا القرن، حيث أكد حلمى ياسين فى شهادته صدق الرواية والمسلسل فى التعبير عن المرحلة التاريخية، واعتبر سعد رحمى أن كل محاولات السرد التاريخى التى كان يقدمها للاجيال الحالية عن تلك الحقبة بدت «كلام اجوف» امام قدرة المسلسل على تصويرها.. فى حين رأى الشيخ محمد عراقى أمين اتحاد الفلاحين بالتجمع أن توقف الفلاحين عن كافة أعمالهم فى الريف واستمتاعهم بالمسلسل هى المقياس الحقيقى لنجاح هذا العمل، واشاروا ثلاثتهم إلى أن المسلسل هو الأول من نوعه فى طرح قضايا الفلاحين كما هى دون زخرفه.

وأشار كاتب هذه السطورالى شعوره بالخوف والأشفاق على كاتبه السيناريو يسر السيوى والفنان أحمد عبد العزيز حينما سمع عن تحويل الوسية إلى دراما تليفزيونية.

الأولى لانها رقيبة تليفزيونية سابقة، والثانى لأن مساحة العمل أكبر من كافة ادوارة السابقة.

وعن السيناريو رأى المتحدث أن يسرقد قسمته إلى ثلاثة مستويات، المستوى الأول مجتمع المدينة والقصر وقد برعت فيه السيناريست، ثم المستوى الثانى الخاص بوسية الجيش حينذاك واضافت فيه يسر السيوى عدة

شخصيات أثرت العمل، أما المستوى الثالث والهام وهو مجتمع الريف فقد التزمت السيناريست بالنص واحتمت به ولم تضف شيئا.

أما أحمد عبد العزيز فقد قدم دور عمره، ولولا انفعالاته الزائدة عن الحاجة خاصة فى اداء خليل السياسى لكان التقييم له اختلف بالإضافة، وتوقف المتحدث أمام كيفية استخدام اسماعيل عبد الحافظ لادواته، واستنطاقه لمن يعجزون عن التعبير (الحصان، كلب، التناقض بين القصر والبيوت الطينية وغيرهما) وتوقف بشكل خاص فى العلاقة بين خليل، احمد عبد العزيز والحصان، واعتبر أنه من اهم موضوعات الدراما.

** نموذج «عبقرينو» والوسية»!!

وفى منحى أكثر نقدا هاجم د. محمد بهنسى المدرس بكلية الألسن ضعف السيناريو واعتبره افشل العمل وقدم معطيات فنيه وسياسية وطرح سؤالا هاما وهو:

هل يمكن أن يعطى لعمل ادبى مصنف على أنه اشتراكى لكاتبة سيناريو برجوازية؟

واشتعلت القاعة وانتقلت الندوة من مناخ احتفالى إلى جو نقدى حقيقى، وقدم مجموعة من الشباب ملاحظات نقدية جدية على العمل مثل:

* تكريس العمل للفردية على حساب المجموع «نموذج عبقرينو»

* ضعف حساسية كاميرا واخراج اسماعيل عبد الحافظ مقارنة باعماله السابقة.

* * نقد النقد!

كان لابد أن يتحدث اصحاب العمل، وكانت البداية د. خليل حسن خليل الذى اشار إلى علاقة الماضى بالحاضر، ومكانة الأسقاط التاريخى بين ريف الثلاثينات الذى كان يحتكره الخواجات، وكيف أن ذلك لازال قائما ولو بشكل اخر فى التسعينات، وكيف تعطى قوانين الاستثمار الحالية إمكانية لتطبيق عصرى لمجتمع الوسية فى مصر. واعتبر أن عمله هذا تحذيرا للجميع قبل فوات الأوان، وتطرق إلى ابداع اسماعيل عبد الحافظ عندما خرجت جنازة التعليم فى مصر بعد طردة صغيرا من المدرسة وكيف تجرى الآن محاولة لالغاء مجانية التعليم، أما القضية الثالثة فهى القهر والاستغلال وامتهان الإنسان، واكد د. خليل على أن اى حكومه لاتشمل الكادحين برعايتها هى حكومة غير شرعية.

وتحدث احمد عبد العزيز عن المعاناة التى يجدها الممثل فى تقديم دور مثل هذا يحتوى على خولى أنفار، عسكرى متطوع، طالب جامعة، وتوقف بشكل خاص حول الانفعال الذى ابداه فى الخطابة والمظاهرات واعتبر أن ذلك معادل موضوعى لمساحة الظلم الذى تعرض له وضرب مثلا باحداث ١٩/١٨ يناير وماحدث فيها مؤكدا أن رد الفعل الشعبى على الظلم دائما انفعالى وقوى. وتطرق الفنان احمد عبد العزيز عن العلاقة بين البطل الفردى والشعبى واشار إلى أن الادب الملحمى عادة يبرز البطل الفرد، ولكنه فى النهاية لايكرس الفردية الفذة وربط بين كل ذلك وبين دور الطليعة «الضئيلة العدد» نسبيا وعلاقتها بقيادة الجماهير.

أما المخرج اسماعيل عبد الحافظ فأكد أن هذا العمل مختلف عن المحاوله السابقة، وكيف كان يبحث فى قاع الريف فى الثلاثينات عن تفاصيل منسية، وكذلك فهناك ٨٠٪ من العمل تصوير خارجى، وأشار إلى سعيه لتوفير الصدق والموضوعية فى المكان والزمان والديكور والملابس دون تفريق بين بطل وكومبارس، وكيف هداه أحد الفلاحين إلى اكتشاف طريقة جديدة لصناعة الأمطار عن طريق استخدام ادوات الرش التى يستخدمها الفلاحون فى رش المبيدات، وتطرق إلى أن الست حلقات الأخيرة اعتمد فيها على وجوة جميعها جديدة من طلبة معهد السينما وبضيف، ولكنى غامرت لاثبات عظمة هؤلاء الشباب وقدرتهم على العطاء اذا ما اتيحت لهم الفرصة. وانتهى المخرج إلى ضرورة دضع امكانيات التليفزيون المصرى فى الأعتبار حين نحاكم العمل.

ذكرى

مئوية محمود مختار

صاحب «نهضة مصر»

سامى البلشى

تطل علينا فى هذه الأيام الكئيبة والمليئة بالأحزان والتوتر على أمتداد أرض العرب إثر أزمة الخليج الذكرى المئوية العطرة لميلاد نحات مصر الكبير محمود مختار، لتذكرنا بقصص الصراع الطويل بين إرادة الشعوب ورغبتها فى النّهوض وبين استكانة وخنوع الحكام. وتذكرنا بالفرق بين احترام الفنان لفكره ودوره، وبين ما ألم ببعض الفنانين فباتوا يسخرون أعمالهم لخدمة السلطة فى كل مواقفها وتوجهاتها. حلت الذكرى لتقول للجميع أعيدوا النظر فى تمثال «نهضة مصر». فالفنان الحقيقى هو من يحترم تراب وطنه ويتعامل بصدق ووطنية مع مايبدعه.

لم تكن حياة محمود مختار حياة فن فحسب، بل كانت حياة بحث وعشق للتاريخ والوطن والقومية العربية، ووراء فنه مغزى عميق يشدك من جمودك إلى حركة منحوتاته. وتعد أعماله توثيقا للماضى والحاضر، فهذا تمثال «طارق بن زياد» وذلك «خالد بن الوليد» و«عمرو بن العاص»، وهذا تمثال «خولة بنت الأزور» البطلة التى حررت نساء تبع وحمير من أسر الروم.

ان صياغة محمود مختار لأعماله لم تكن وليدة المشاهدة، ولاحماس الشباب إبان ثورة ١٩١٩ بل كانت انعكاسا لأصالة القروى ووطنية الفليسوف. حيث امتزجت ثقافة مختار بثقافة الفن القديم والحديث، وعندما اتجه الى أوروبا، لم يجرفه التيار، فكان أبو الهول والأهرامات والمعابد والمسلات وتاريخه الحديث نبراسا يضئ له الطريق، ويفتح أمامه آفاقا جديدة للبحث، والربط بين حياة المصريين، فهذا تمثال «كاتمة الأسرار» يرد عليه تمثال «ايزيس».

وعندما تريد مشاهدة أو تلخيص حياة الفلاح المصرى فإن أعظم توثيق فنى تاريخى تجده عند مختار، الذى أهتم بحياة الفلاحين وولع بحب الشعب المصرى، فاستلهم من كل الحضارات وبلور أعماله ببراعة لتحمل روح العصر، وتأثر بالفن المصرى القديم، وبالأساليب الرومانية، وبالتمثال الأغريقى. وعندما سافر إلى باريس كانت أعمال النحات العالمى «رودان» سبيلا إلى التزود بالمعرفة، وصقل الابداع .

وكان مختار ضمن أول المشاركين فى أقامة

الجمعيات والمؤسسات الأهلية الفنية. فأعاد تنشيط الجمعية المصرية للفنون الجميلة، التى نأمل لها مزيدا من الأستمرار والتقدم، كما أشرف على تنظيم معارض الربيع، وكانت هذه المعارض بداية لتجميع الصفوف وبدء النشاط الجماعى فى الحياة الفنية.

وأسس «جماعة الخيال»، التى دعت إلى احياء الفن المصرى بجميع أشكاله، والدعوة لنشرة فى جميع أرجاء الدنيا، واقامة المعارض فى مصر والخارج.

وحظيت جماعة الخيال بالتفاف عدد كبير من رجال السياسة والأدب للمشاركة فى رعايتها ومساندتها، فتولى السيد حسين رشدى رعاية معارض الجمعية، وأسندت رئاستها للفنان ويصا واصف، وانضم الى هذه المجموعة عدد من كبار الفنانين أمثال الفنان محمود سعيد، وراغب عياد، ومحمد حسن، ويوسف كامل، وأحمد صبرى، وناجى.

وتضافرت اتجاهات هذه المجموعة لصياغة لغة خاصة بالفن الشرقى والمصرى على وجه الخصوص، وعبر الفنانون من خلال تصويرهم للريف، والأحياء الشعبية، واستلهام التراث، عن آمالهم فى الحرية والأستقلال، أحلامهم لتحقيق غد أفضل وأكثر أشراقا.

كان عصر مختار عصرا للعباقرة من رواد التنوير الذين شكلوا وأعادوا بناء مصر الحديثة، أمثال سيد درويش وطه حسين والعقاد، والمازنى، وحسين هيكل، ومحمود عزمى، ولطفى السيد، شوقى وحافظ ومطران وغيرهم من الأدباء والفنانين والسياسيين. ولكن مختار كان الرمز لكل هؤلاء.

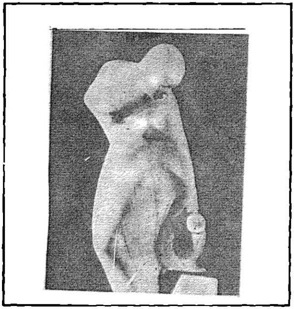
يقول الأستاذ يحيى حقى فى كتابه **«خطوات من النقد»** «كم يهتز قلبى حنانا ومحبة واعجابا بهذا الفنان العظيم أبن الشعب، ففى وقت يسبق بزمن طويل اهتماماتنا بالدلالات الفنيه فى حياة الفلاحين نوى مختار يفطن لها، لاينقلها نقل مسطرة، بل يرفعها إلى ذروة الفن حينما يسعى فى تماثيله الصغيرة إلى أن يربط بين هذه الدلالات وبين أصولها الغارقة فى ثرى مصر، فكرة أصيلة لا أظن أن فن النحت قد سار فى الدرب الجميل الذى انفسح أمامه، كما لا أظن أن الأدب قد انتبه لها أو عرف كيف ينتفع بها، ولعل المشتغلين بالفنون الشعبية هذه الأيام يفهمون عمل مختار، لأن تقديم الفنون الشعبية من غير هذا الرباط بينها وبين التاريخ يضفى عليها جوا تافها من السطحية والأبتذال».

استطاع مختار أن يحقق نهضة حقيقية من خلال منحوتاته وفكره ووعيه وآمن بأن اعادة نهضة الفن المصرى يجب أن تكون موصولة بجذور الماضى، ومتفاعلة مع الحاضر والمستقبل. وكان نموذج تمثال «نهضة مصر» الذى نفذه بحجم صغير عندما كان يدرس فى باريس، وأشاد به نقاد الفن هناك، مؤكدين أنه أول شعاع تنبثق منه نهضة الفن المصرى. ومنذ أن عاد، كانت دعوته الجادة. إلى استقلالية الفن والفنان، واقامة المدارس الفنية، وانشاء المتاحف والجمعيات والمؤسسات الفنية. وبدأ ينحت تمثال «نهضة مصر» بعد الأكتتاب الشهير الذى شارك فيه المثقفون والوطنيون والبسطاء، واقيم التمثال فى البداية فى ميدان باب الحديد، ثم انتقل بعد ذلك أمام كبرى الجامعة بالجيزة.

وعرف مختار طريقة منذ بدايته الفنية، ونفذ بفنه إلى حياة الشعب المصرى: بدا من تمثال «نهضة مصر» وحتى تمثال «سعد زغلول». مرورا بحياة القوية التى صور أفراحها وأحزانها وأحلامها، وكانت «الفلاحة والجرة» الموضوع الرئيسى طوال مراحل الفنان المختلفة. فمرة تظهر

الفلاحة فى تمثال «نحو ماء النيل» ومرة «الفلاحة تجر الماء» وأخرى «على شاطئ النيل». ثم يعود فيبدع مجموعة أخرى للفلاحة بعنوان «العودة من النهر»، ونلمس فى جميع هذه المراحل ايقاعات وترديدا منغما غاية فى الدقة والبراعة، فتشم رائحة القديم وتبهرنا عبقرية مختار واستيعابه لاتجاهات الفن الحديث.

تعد تماثيل «الخماسين» و«الحزن» و«القيلولة» من أهم التماثيل التى قدمها مختار لتمس شغاف القلوب فى كل مكان لما فيها من تعبيرات انسانية تزخر بالحياة.



الى النهر (مختار)

حرية محمد عفيفى مطر

بعد حوالى ثلاثة شهور، وبعد الحملة المصرية والعربية ضد اعتقال الشاعر محمد عفيفى مطر، تم الافراج عنه، محملا بآثار التعذيب بالكهرباء والضرب المبرح وعقاقير الهلوسة . وهنا ثلاث فقرات عنه، وعن اعتقاله، جاءتنا قبل الافراج عنه. واحدة للزميل أحمد جودة (من لندن)، ورسالة للشاعر الفلسطينى إدمون شحادة متضمنة قصيدة له، وعرض موجز لملف مجلة «الناقد- عدد مايو» محوره الاساسى «الحرية لعفيفى مطر»



حتى الشعراء

أصبح شائعا وعاديا أن تعتقل «أجهزة الأمن» فى بلادنا العربية السياسيين والمثقفين والعمال والطلاب لمجرد «إعرابهم» عن الإختلاف مع الخط الرسمى الذى تنتهجه الحكومات، داخليا وخارجيا، رغم إعتماد «نظام التعددية الحزبية» رسميا فى بعض دولنا.

وقوانين الطوارئ فى بلادنا تمنح الغطاء القانونى للحكومات كى تفعل أى شئ.. حتى القتل (نظام المحاكم العسكرية مطبق فى كل العالم العربى).

لكن الجديد والمخيف، أن تعتقل «أجهزة الأمن» المصرية الوطنيين، ثم تلصق بهم تهمة التجسس والخيانة والعمالة للدول التى تختلف مع سياسة القاهرة.

إعتقال الشاعر الكبير محمد عفيفى مطر أخافنى..

ترى هل اعتقال مطر مؤشر على عودة «الروح الفاشية» لأجهزة الأمن فى بلادنا كما كانت أيام

الــسادات؟!

أليس مخيفا أن تتهم «أجهزة الأمن» شاعرا في قيمة عفيفي مطر بالخيانة والعمالة- حسب ماأكدته جريدة حكومية وثيقة الصلة- رغم وطنيته المعروفة لمجرد أنه «أعرب» عن إختلافه مع معالجة الحكومة لحرب الخليج؟!

هل هذا مبرر لتلويثه بأبشع التهم التي يمكن أن يتهم بها وطني؟!

وماالذي يضمن للمثقفين الوطنيين ألا تلصق بهم تهم العمالة لدول أجنبية عندما يختلفون مع الحكومة؟!

ترى ماذا حدث؟!

أليس مرعبا أن يعتقل صاحب أهم نتاج شعري مصري خلال الثلاثين عاما الأخيرة - بشهادة محمود أمين العالم- بعد أشهر قليلة من حصوله على «جائزة الدولة في الشعر»؟!

ألا يحق لنا أن نخاف من عودة الفاشية الساداتية لتعصف بالهامش الديموقراطي الضئيل الذي تتمتع به مصر، ونفقد حتى «حق الصراخ» الذي انتزعناه من بين أنياب آلة الدولة البوليسية بعد اعتقال وتعذيب.. وأحيانا دماء.

ترى متى تعي «حكومتنا الموقرة» أن العسس والسجون والمخبرين، كل ذلك سيزول مصحوبا بلعنات المعذبين والمقهورين، وسيبقى الشعر.. وسيبقى أسم محمد عفيفي مطر في أجمل مكان بقلب الوطن.

أحمد جودة



شعر

زمن للنشيد.. زمن للمحال

«مهداه للشاعر محمد عفيفى مطر... أينما وجد»

عند «بستان»* مقهى البلد
وعلى مقعد مرتجف
كظلال الزمان البعيد البعيد
«شفته»
يحتسى قهوته
ينتهى.. يستزيد،
كان فى رقة السندباد
وثبات السفين
جسدا أسمرا كوميض القصيد
سارحا فى ديار لها ألف باب
ألف قفل لها ألف عيد،
عشت فى صحبته
لحظة.. ساعة.. سنة أو يزيد
فيه من سحر ليل الغوانى
وفيه غموض الصديق
موجعا فى الحديث

حارقا فى النشيد
شعره كاشتعال الصباح
وامتداد الرياح
فى مكان رحيب
واغتصاب الفكَر
فوضوىً رصينَ
وأصيلَ شبق
بعثر الأمنيات
والنقود
وزهور الحبق
ويرى لونه شاحباً
كالنبيذ العتيق
فى ليالى الأرق

* * *

شاعر يرتدى عشقه كالغزال

يشرع الصدر فى صبوة راجفة
للهيب النصال
أسمر يرتدى سجنه
كلما دقت العاصفة
يشعل النار فى قلبه
كى ينير ظلام النهار،
يفرك الأغنيات
بين كفيه حينا وحينا يذوب
حين تغشى الرمال
كاسحات الأمل

* * *

«هاتها - مُرّةً - قهوتى ياولد»

قالها، وهو فى دربه
لانغلاق الضمير
واختناق الندى
قالها، وهو فى موضعه
يمسح الدغدغات
لارتطام الصور
بالنذير
وانعكاس المرايا
وطعن المصير
قالها وهو فى جرحه،
للبهاء العبق
وحنين الوجع
للجسوم التى تنتشى
فى قرابين أطيارها
فى أهازيج ليل البروق
فى اشتداد سبايا الصعاليك
فى رحلات الشحارير
فى سحر هذا البلد.

* * *

ويكون الكلام
رمية خارقة
كسيوف الغضب
فى وجوه الخدَع
وسعير الهبوط،
وعيون الرقيب
لاتنام
فهى فى بطشها خائفه
وهى فى سيرها ناشفه
ليس فى حسنها موضع للجمال
ليس فى قلبها، روضة للمطر
تسرق الأمنيات
وبريق العيون
من قناديلنا الساهره
والغيوم التى تمنح المعجزات
فى احتفالات فوضى الوطن
«لعفيفى مطر»
وهو فى ذاته - مطر -
ترتوى من بهاء العميق
كل أرض بكر
والينابيع والانهر الصافيات
إنها لعنة الشعراء
كلما قال ما لايقال
يرتدى سجنه
ويلح السؤال
كيف يُطوى المحال
وهو فى الحلم نصف الدنى
والأمل
نصفها المرتجى.. لايطال

* مقهى البستان. وهو ملتقى لأدباء القاهرة

إدمون شحادة

الإفراج عن محمد عفيفى مطر:
انتصار للشعر

ألقت السلطات المصرية القبض على الشاعر الكبير محمد عفيفى مطر فجر الثانى من فبراير الماضى لأنه عارض تدمير جيش وشعب العراق الشقيق وعارض التدخل السافر للقوات الأمريكية فى المنطقة. وفى الفترة من ٢ فبراير حتى الأفراج عنه أوائل الشهر الماضى. تعرض مطر للتعذيب الوحشى من قبل أجهزة الأمن التى وضعت دائما لتكون ضد هذا الشعب وضد طموحاته ومبدعيه وقيمه وتاريخه وثقافته.

وخرج عفيفى مطر من سجنه عن طريق القضاء أعزل كما دخل، نبيلا كما عهدناه، شاعرا كبيرا ملء القلب نتعلم منه الصلابة والرحابة والطموح.

خرج عفيفى مطر «الارهابى» دون أن يكون أرهابيا كما زعمت السلطات! ومنذ الثانى من فبراير حتى الآن كانت هناك على امتداد الجسد العربى الممزق بعض الأصوات التى أطلقت صيحاتها تأييدا لحرية الشاعر الكبير الذى يعد رافدا أساسيا من روافد القصيدة العربية الحديثة.

وكان الملف الرائع الذى خرجت به مجلة الناقد اللندنية (مايو ١٩٩١) التى برأس تحريرها الكاتب رياض الريس من أهم الصيحات التى بلورت مجمل آراء المثقفين العرب فى قضية اعتقال عفيفى مطر. وتأكيد قيمته وشعره

وفى سياق كلمتهما فى الملف قال **أدونيس وخالدة سعيد** :انهم لايعرفون أنهم فى ذلك (الكلام عن اعتقال مطر) يطعنون رئة الحلم والحرية، انهم يقتلون أعمق ما اعطى للعرب، يحكمون على أنفسهم ماضيا وحاضرا ومستقبلا. التحية للشاعر المعتقل محمد عفيفى مطر.

ويضيف **الياس حنا بسخرية:** لماذا تضطر السلطة إلى اعتقال شاعر؟ بكل تأكيد لكى تحميه من نفسه. هل فى وسع طالب أعزل حين يدق الجرس أن يمتنع عن الدخول إلى الصف؟ وقد قرع الجرس ودخل المعلم.. اسمعوا: بوش يريد أن يقول للعالم أن الطقس جميل، وأن كلب زوجته فى تحسن.. ماذا فى وسع الشاعر أن يضيف؟ معها حق السلطة



أما انسى الحاج فيوجه حديثه لمطر: فى ظلام سجنك نحن أحرار، معك، لا فى انطلاق سراحنا الكاذب، المهين، فى هذا العالم المرعب المهين. واختتم كلمته: اعطنا من ظلام سجنك الطاهر ايها السجين..

وبعد توطئة محكمة عن عالم عفيفى مطر قال **د. جابر عصفور عن مطر**: أننا نشاركه أحلامه عن الشعر الذى يسهم فى تحقيق حلم المستقبل والانتقال بالانسان العربى من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، ونشاركه احلامه عن الشعر الذى ينطق، اسطورة الخلق والتهديم، فيغدو هدما لكل ماهو جامد. وأضاف :أننا نشارك عفيفى مطر عداء» للهرب ورفضه للاستسلام، وكراهيته للمحتل الإجنبى، وكراهيته للفرار من مواجهة الواقع.

إما سميح القاسم فيقول: حين يصير الشاعر فى أمة ما، كافرا وجاسوسا، قل أن هذه الأمة لفى مأزق! وأية أمة نحن؟ وأى مأزق هو مأزقنا ؟ اذا كانت هواية الانجليز القومية هى صيد الأيائل باطلاق الكلاب المدربة فى أثرها ثم اطلاق الرصاص عليها، فان هوايتنا القومية، وللأسف الأسيف والاسوف هى صيد الشعراء باطلاق الكلاب المدربة والمدبرة فى اثرهم

ويقول شفيق مقار: العسكر لاتلام- لأن العسكر فى يدها سلاح-ص أما التى تلام فالشعوب المصرة على الموت تحت النعال، والذى يلام قبل الشعوب: الشاعر، لانه بقدر كبير من الصفاقة والاجترا، ينصب نفسه مدافعا عن الحرية، والدفاع وظيفة العسكر!!

أما د. صبرى حافظ :فيقول فى نهاية كلمته المجد للشاعر الذى قال لا للانصياع والتبعية! والمجد للكاتب الذى لم يتخل يوما عن شرف الكلمة ولاعن حق الاعتراض والمجد للانسان الذى رفض أن يبيع ذاكرته بحفنه من فوائد الديون المجحفة، والمجد للريفى الذى يتمسك بتراب الوطن، ويؤمن بقيم الشرف القديمة البالية، والمجد للمصرى الذى يرفض أن تباع مصر بأبخس الدولارات، والمجد للعربى الذى يضع قضية العروبة قبل مصلحة اعدائها! المجد لمن قال لا فى وجه من قالوا نعم!

وهكذا تستمر الاحتجاجات وتستمر الصرخات فى وجه الاستبداد، وقد شارك فى الملف نخبة أخرى من مبدعى و مثقفى الوطن العربى مثل محمود أمين العالم، سليمان فياض، كمال أبو ديب، فاروق عبد القادر، محمد برادة، محمد سليمان، حلمى سالم، نورى الجراح، جميل حتمل، أمجد ناصر...

فأهلا بمطر حراً طليقا... منتصرا بالشعر وللشعر ولابنائه الكثار

ابراهيم داوود

ذكرى

هل مات حجاج.. الكلمة النقية؟؟

حسن نور

استيقظت صباح الأربعاء ١٩ إبريل ٩١ مكتئبا شاعرا بانقباض دونما سبب واضح لذلك، فقد ذهبت إلى فراشي مساء الثلاثاء وأنا فى حالة طبيعية ونمت نوما عميقاً. فوجدت أن أخرج وأهيم على وجهى حتى يقعدنى الكلل فى أى مكان، وليتنى مافعلت، فقد تقابلت مع صديقى القاص النوبى إبراهيم فهمى، الذى أراه متجهما جزيناً مثلما رأيته فى هذا اليوم.. سألته: ليه...؟

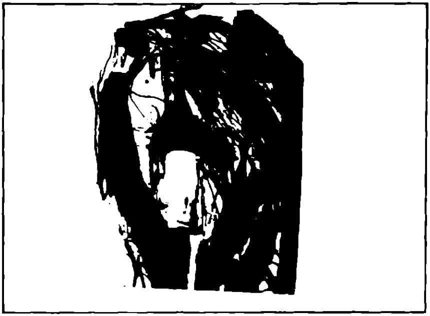
قال: حجاج الباى<

وسكت.. زم شفتيه وقطب مابين حاجبيه.. إدركت كل شىء.. مرت اللحظات القاتمة المحفورة فى رأسى أمام عينى.. شريط طويل لانهائى، برفض أن ينتهى نبضع حدا لقسوة الموت الذى يختطف منا أناساً حفرنا لهم أماكن فى قلوبنا: محمد خليل قاسم الذى جاءنا بعد طول انتظار ليحتضن كل كتاب النوبة الذين كانوا يتلمسون طريقهم آنذاك.. كنا نذهب إليه فى منزلة فى عابدين فى أى وقت من النهار أو الليل لنطلعة على محاولاتنا الأولى، فنشعر أنه يشق صدره ليحتوينا.. لم نكد نفرح بعودته إلينا بعد غيابه الطويل عنا، ولم يكد هو يتنفس هواء الحرية حتى اختطفة الموت قبل أن يرتوى إخوته الصغار من معين حبه، وقبل أن ترى عيناه ثمار نبته. أمل دنقل نغم الشعر الثائر.. أطلق صرخته قبل رحيله.. لا تصالح..

عاند المرض اللعين ولم يهب الموت وكتب للسرير الأبيض والأدوية البيضاء والجدران البيضاء وملابس الحداد السوداء وهو يعيش آخر أيامه فى المستشفى..

يحيى الطاهر عبد الله، وردة القصة القصيرة المصرية- كما يحب صديقنا محمد كشيك أن يسميه- الذى كان يفخر بأنه قصاص يعيش للقصة فقط.. اختطفه الموت صغيرا وهو يعزف بأصابعة أحسن ماكتب فى القصة القصيرة.

وأتساءل.. هل اشتاق الموت لواحد منا.. هل جاء الدورعلى حجاج بالذات فاختطفه من بيننا، وقد بدأ يحقق الإنتشار الذى كان يستحق منذ فترة طويلة.. منذ أن نشر قصائده الأولى فى مجلة صباح الخير، جنبا إلى جنب مع رباعيات صلاح چاهين التى كنا ننتظرها فى أوائل



الستينات بشغف.. وهنا يحضرني ماقالة الدكتور يسري العزب في دراسة ديوان حجاج الأول «حكاية عروس البحر»:

بدأ حجاج الباي قصائده عام ٦٢ في لحظة كان الشعر بالعامية المصرية يتوثب طفلاً فرحاً سعيداً على أرض الواقع الثقافي في مصر، منذ فتح له صلاح جاهين أوسع نوافذ الأنتشار الذي بدأ من «صباح الخير».

ولما أدركت حقيقة الخطب صرخت: مش معقول.. مش معقول.. فقد كان حجاج قويا، متماسكا، غير مبال بالمرض اللعين الذي ينشب مخالبه في جسده الرهيف الصلب، فقد كنت أذهب إليه في مستشفى الزراعيين بالدقي فأجده دائماً جالساً في شرفة حجرته، تجري عيناه وراء الناس والمراكب والعصافير وأوراق الشجر القليل المتناثر أسفل البناية، فآخذ كرسيا وأجاوره ويجرنا الكلام إلى أحاديث شتى..

وفي كل مرة أجلس فيها إليه أشعر أنني أمام إنسان كبير، عالي الثقافة، يحمل بين جوانحه قلب وروح شاب صغير، وكان يترك نفسه على سجيتها خصوصاً عندما كان يتحدث عن بدايات محاولاته وقصائده الأولى ومجيئه إلى القاهرة.

قال: سافرت إلى قنا سنة ١٩٦١ منقولاً للعمل كمهندس زراعي في مديرية الزراعة، وهناك توطدت علاقتي بعبد الرحمن الأبنودي وعبد الرحيم منصور ومحمد عبد النبي، وهؤلاء كانوا يكتبون شعر العامية، ويحيى الطاهر عبد الله.

وفجأة وجدته قد شرد بعيداً، وتوجس قلبي خيفة خاصة وأنني لاحظت أن ذلك يحدث كثيرا منذ دخولة مستشفى الزراعيين، وإن كان ذلك يحدث للحظات قصيرة، فأسرعت أساله عن سبب ذلك فقال في أسى: كأننا على موعد مع الموت، فيحيى الطاهر، واختنق صوته وهو ينطق إليه مات في عز شبابه في حادث وكأنه صعب عليه أن يتركه عبد الرحيم منصور ومحمد عبد النبي وحده، وابتعاد الأبنودي وعودتي إلى أسوان، ويبدو أنني سألتقي به (يقصد يحيى) قريبا.

فقلت وأنا أحاول أن أرسم بسمة على شفتي:

معقول حجاج الصلد العنيد يقول هذا..؟

حجاج الذي قال ويقول دائماً:

أنا قلت له ياطبيب
جرحي أنا هين.

حجاج الذي يقول:

كان السواد مفرود على بلدي
والبحر ماله قرار
ياما ولاد عياق
نزلوه وماقدروا

لاكن جدع أسمر
عامه وجاب الشمس فى حجره

أمعقول أن يكون حجاج قد مات..؟

لقد كانت البسمة مفروشة على وجهه قبل أن يدخل غرفة العمليات.. قبل أن يدس طبيب التخدير إبرة المخدر فى جسده الرهيف وهو يضاحكه.. قال: شك يادكتور ولايهمك.

فضحك الطبيب وهو يقول: الحمد لله إن معنوياتك عالية.

فرد حجاج قائلاً بصوته الرقيق الرائق: عمر الشقى بقى.

وضحك الطبيب، وغاب حجاج الذى كان ممدداً على سرير الترولللى فى غرفة العمليات أكثر من ساعتين فكاد القلق يقتلنا حتى جاءنا أحد الأطباء يطمئننا: مبروك.. العملية نجحت، فكدنا نطير من الفرح، وتأكدنا من تفاؤله وإصراره.

وانا ياسمر
بازرع ف بطن الليل جنين وابدر حنين
واستنى يطرح عند باب الفجر حنة وياسمين

إذن هو نفس الإصرار الذى استمر يكتب به أشعاره بعد أن رجع إلى أسوان، مقتنعا أن القاهرة ليست البيئة التى يستطيع أن يتنفس فيها الهواء النقى الذى اعتاده فأبى إلا أن يغادرها حتى تظل كتاباته على نقائها وصدقها.

وأنا فلاح
وعندى الكلمة م. الإيمان
حروف قرآن وسبع مثان
لاهى مدالية ولا نيشان
ولاهى وسام
ولا فى الجد هزلية
ولا فى الهزل جدلية
وأى كلام

ولما أفاق حجاج من البينج كركع ضاحكا وهو يردد:

مش قلت لكم.. عمر الشقى بقى.

وغادر المستشفى وسافر إلى أسوان بنفس الوجه المشرق الباسم الضاحك، وزاول حياته العادية، حتى علمت أنه حضر أمسية شعرية بقصر الثقافة قبل رحيله بيومين.. يومان فقط، فماذا حدث..؟؟ ماذا حدث.. سأظل أتساءل وإن كان الموت لايتطلب أن يكون مبررا: إذن مات حجاج و...

بكت قنانى الدم كام بكه
لون المساقى دم
صوت السواقى هم
الجرح لم يتلم
واتلمت الضحكة
نزّت ضلوعى آه
صوت الربابه تاه
تاهت خطاوى الخلق ع السكة

متابعات واصدارات جديدة

كتاب:

الشعب الفلسطينى فى الداخل

مجموعة باحثين/ مؤسسة الدراسات الفلسطينية

مؤسسة الدراسات الفلسطينية مؤسسة عربية مستقلة تأسست عام ١٩٦٣، غايتها البحث العلمى حول مختلف جوانب القضية الفلسطينية والصراع العربى الصهيونى. وليس للمؤسسة أى أرتباط حكومى أو تنظيمى، وهى هيئة لاتتوخى الربح التجارى. وتعبر دراسات المؤسسة عن آراء مؤلفيها، وهى لاتعكس بالضرورة رأى المؤسسة أو وجهة نظرها:

عن «مؤسسة الدراسات الفلسطينية «صدر كتاب» الشعب الفلسطينى فى الداخل: خلفيات الإنتفاضة السياسية والإقتصادية والإجتماعية». وهو مجموعة من الدراسات المتخصصة بإشراف كميل منصور (أستاذ محاضر فى العلوم السياسية فى جامعة باريس الأولى بفرنسا) الذى يقول فى



المقدمة:

«جاء تصور هذا الكتاب وبداية تنفيذه عشية الإنتفاضة فى الأراضى المحتلة. والإنتفاضة والأحداث المهمة التى توالت خلالها، كإعلان الملك حسين فك العلاقة القانونية والإدارية بين الأردن والضفة الغربية فى نهاية تموز يوليو ١٩٨٨، وكإعلان دولة فلسطين فى الدورة الاستثنائية للمجلس الوطنى الفلسطينى التى عقدت فى الجزائر فى تشرين الثانى نوفمبر ١٩٨٨، جعلت نشر هذا الكتاب يأتى فى الوقت الملائم. وقد انكب

مؤلفوه على تقديم واقع، أتاح لهم تخصصهم الجامعى وانخراطهم فى الحياة المعاشة. منذ أعوام، معرفته ومتابعته ودراسته».

يعالج «الرهان الديموجرافى فى فلسطين» جورج قصيفى (خبير بالشئون السكانية فى الأمم المتحدة، اللجنة الإقتصادية والإجتماعية لغربى اسيا، بغداد، العراق) موضحا أن العامل الديموجرافى فى فلسطين يشكل عنصرا أساسيا فى النزاع العربى الإسرائيلى. فهناك من جهة الحركة الصهيونيه التى لاتزال، منذ ماقبل انشاء دولة اسرائيل، تجهد فى تنظيم هجرة كثيفة ليهود من كل أنحاء العالم نحو فلسطين، مهجرة فى الحين نفسه سكان البلد الأصليين، وهناك من جهة أخرى السكان الفلسطينيون الذين يجهدون، ويقليل من النجاح حتى الآن، فى البقاء فى أرضهم الوطنية معارضين هذا الاستعمار السكانى.

ويعالج بحث «سياسة اسرائيل القانونية فى الأراضى المحتلة» (رجا شحادة: مدير مؤسسة الحق القانون من أجل الانسان، رام الله، فلسطين) كيف أن التاريخ القانونى للأحتلال الإسرائيلى للضفة الغربية هو تاريخ محاولة التأليف بين هدفين متناقضين هما: إعلان أن اسرائيل تحكم وفق مبادئ القانون من جهة، واستعمار المنطقة من جهة أخرى.

أما فصل «المستعمرات الإستيطانية الإسرائيلية فى الأراضى المحتلة» - وهو من أهم فصول الكتاب- (خالد عايد: باحث فى مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، لبنان) فيؤكد على أن «الاستيطان هو جوهر الصهيونية»، حيث كان هذا الإستيطان هو أداة الصهيونية فى فرض سيطرتها السياسية بالتدريج على فلسطين اعتبارا من أواخر القرن التاسع عشر. ويقوم جوهر استراتيجية الإستيطان الصهيونى على ايجاد الشروط الضرورية لفرض السيطرة السياسية على هذا الجزء أو ذاك من فلسطين. وفى هذا المجال «تعمد الهيئات الصهيونية إلى ايجاد سلسلة من الوقائع المفروضة، عن طريق الإستيلاء على الأرض والإستيطان، يحكمها فى ذلك جملة من الإعتبارات الأمنية والإقتصادية والإجتماعية والسياسية المغلفة فى أغلب الأحيان، بالإدعاءات الإيديولوجية».

«الأوضاع الاقتصادية فى الأراضى المحتلة» (انطوان منصور: خبير بالتنمية الإقتصادية فى الأمم المتحدة، اللجنة الإقتصادية والإجتماعية لغربى آسيا، بغداد، العراق)، يتناول الممارسات الإسرائيلية فى الأراضى المحتلة، وآلية السيطرة الإقتصادية حتى عشية الإنتفاضة بديسمبر ١٩٨٧، من ناحية، والمقاومة الإقتصادية الفلسطينية والممارسات الإسرائيلية فى إبان الإنتفاضة من ناحية أخرى.

تتعدد أشكال سياسة السيطرة عاالإقتصادية الإسرائيلية عشية الإنتفاضة من السيطرة لى الأرض والمياه، والتغيرات فى بنية الاستخدام، والقيود المشددة على تنمية القطاعات المنتجة فى الزراعة والصناعة، وتغير بنية التجارة الخارجية، رقابة النظام المصرفى والمالى.

يتناول بحث «التربية والتعليم الفلسطينيان فى الأراضى المحتلة» (محمد حلاج: مدير المركز الفلسطينى للبحوث والتربية، واشنطن، الولايات المتحدة الأمريكية) تاريخ المجهودات التى بذلها الشعب الفلسطينى ليوفر لأبنائه أفرادا وجماعات، نوعية حياة مقبولة، وليحافظ على هويته الوطنية وتراثه المهددين، ويزيد فى قابلية مجتمعه للحياة، ويشارك فى الحضارة المعاصرة.

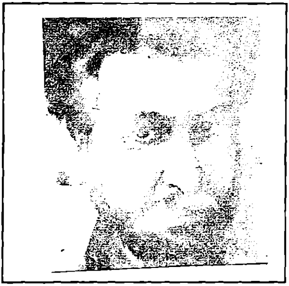
فصل «التعبير السياسى الفلسطينى فى الأراضى المحتلة» (جمال نصار: أستاذ مشارك فى

العلوم السياسية فى جامعة ولاية ايلينوى نورمال، الولايات المتحدة)، يعرض للقوى السياسية الفلسطينية فى ظل الإحتلال ولمناضلى القاعدة السياسية الجماهيرية. مبينا أن الفلسطينيين المحرومين من قنوات التعبير السياسى الابتدائية، فى الضفة الغربية وغزة، قد أوجد واسبلا جديدة وأحيانا مبتكرة لايصال رسالتهم. وعلى الرغم من انهم يواجهون احتلا لايعتبرهم «مثل الجراد» وينكر عليهم حتى هويتهم، فقد تغلبوا على محنة الحرمان واجتازوا اختبار البقاء الوطنى.

وهكذا تتوالى فصول الكتاب:

«الأوضاع الإجتماعية فى قطاع غزة» لزياد أبو عمرو (أستاذ مساعد فى العلوم السياسية، جامعة بيرزيت، فلسطين). **«الأوضاع الاجتماعية فى القدس العربية»** (ابراهيم الدقاق: مدير الملتقى الفكرى العربى، القدس، فلسطين) **«الديناميات الاجتماعية وأيديولوجيات المقاومة فى الضفة الغربية»** (سليم تمارس: أستاذ مساعد فى العلوم الرجتماعية، جامعة بيرزيت، فلسطين). **«ثقافة وقانون وحكم: الفلسطينيون فى اسرائيل»** (ايليا زريق: استاذ العلوم الاجتماعية فى جامعة كوينس، كينجستون، كندا). **«التعبير السياسى الفلسطينى فى اسرائيل»** (عزيز حيدر: أستاذ مساعد فى العلوم الاجتماعية، جامعة بيرزيت، فلسطين). «تبلور اقتصاد عربى فى اسرائيل» (رجا الخالدى: مدير فى الشئون الاقتصادية فى مؤتمر الأمم المتحدة للتجارة والتنمية جنيف «سويسرا»)

وفى خاتمة بعنوان «المستقبل العربى الفلسطينى» لكميل منصور أكد الباحث على أن الفلسطينيين عليهم ألا يتخلوا عن استراتيجيتهم فى المستقبل المنظور، ولو ضمت اسرائيل الأراضى المحتلة، وواصلت مشروع الاستيلاء الزاحف بصورة إخرى. «إن دعوتهم إلى اقامة دولة فلسطينية مستقلة فى الأراضى المحتلة تشكل تأكيدا منسجما مع الشرعية الدولية التى تعتبر هذه الأراضى واقعة تحت الاحتلال فعلا. وديناميه البناء المؤسسى فى الداخل والخارج المرتكزة على برنامج انشاء دولة فلسطينية- هى ديناميه من شأنها المساهمة فى تدعيم الشخصية الفلسطينية «فى الداخل» على الرغم من تدابير الضم الاسرائيلية».



إشارات عمر جهان وشواهده

تحت عنوان «إشارات وشواهد» كان المعرض التشكيلى الذى أقامه الفنان عمر جهان بنقابة الصحفيين، فى أواخر أبريل الماضى. فى «كتالوج» المعرض كتب جهان:

«يبدو من الصعب فى كل الأوقات تحديد العنصر الجمالى، والإمساك بتفصيلاته المتشابكة،

كما يصعب تأطير ذلك العنصر بقواعد منهجية ضيقة. وهذه الأعمال والتجارب ربما أكدت هذا المعنى خاصة وهى تسعى عبر أفقها المشرع للاستفادة من كل فنان ومن كل أثر: من تلقائية الفن الخام إلى حداثة واقعية الكم، مرورا متأنيا بتجارب الأصدقاء التشكيليين وصراعهم الدءوب لايقاظ روح الخامة واستخلاص سياقاتهم الفنية ودلالاتهم الرمزية، وحتى الوصول إلى نفى المسافة المتذبذبة مابين التشخيص والتجريد ومد الجسور بين المرئى واللامرئى».

أقام عمر جهان عدة معارض من قبل: السكون الشمس بأتيلييه القاهرة ٨٣، التحولات بالرابطة الليبية ١٩٨٧، صالون الأتيلييه السنوى ١٩٨٨.

الشموع ومهمة المثقف العربى

عدد ابريل من مجلة «الشموع» الفصلية يتضمن مجموعة من الموضوعات منها: مهمة المثقف العربى بعد تحرير الكويت- أخطر عشر كوارث فى ربع قرن- ورحلت آخر ملكات الحب- إسكندرية مشروع حضارى- من أوراق عبد الحكيم قاسم- مواجهة حضارية بين الشرق والغرب.

اشترك فى تحرير العدد من الكتاب. د. **جلال أمين، عز الدين نجيب، وجدى رياض، د. أحمد عثمان، عصمت داوستاشى، مختار العطار، د. سيد**

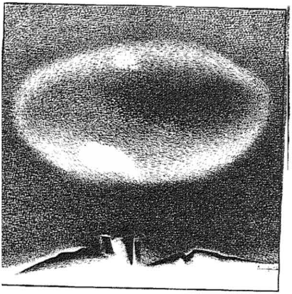
النساج، نهيل فرج، ولوتس عبد الكريم رئيس التحرير.

بقشيش ومصباح ديوچين

أما معرض الفنان محمود بقشيش الذى أقيم مؤخرا فى مجمع الفنون، فقد كتب عنه الفنان الكبير **حسين بيكار** يقول:

«كان الفيلسوف اليونانى «ديوجين» يمشى فى أسواق أثينا حاملا مصباحه الذى لايفارقه وكأنه يبحث عن شئ ضاع منه فى دهاليز المدينة، وكان عند ما يسأل عن الشئ الذى طال البحث عنه كان يقول: أبحث عن الصديق.

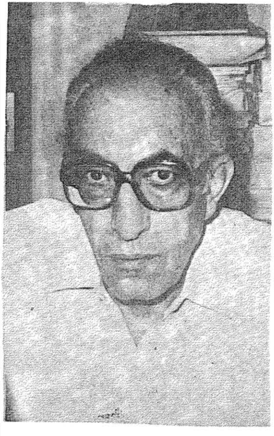
ويمسك الزميل الفنان محمود بقشيش أيضا مصباحه السحرى ويمضى به فى دروب الحياة منقبا بين الكثبان وخلف الجدران وداخل أشباه الحجرات ووراء ضبابات المجهول عن شئ لايفصح عن هويته، وعندما تعذر عليه العثور على ضالته وفقد الأمل فى أى محاولة للتحاور مع «التشخيص» الذى أصابه الوهن، أو «التجريد» الأخرس الذى يفتقد المعنى والقدرة على التعبير، آثر أن ينصرف عما لاجدوى منه، وقرر التوجه إلى أصل كل شئ فى الوجود، وهو «النور»، فأدمن رفقته، وأصبح رفيقه الدائم الذى يشاركه رحلة الحياة والفن معا..



خالد محيى الدين يفتتح معرض عصام معوض

أقام الفنان الزميل عصام معوض معرضا لأعماله فى التصوير الفوتوغرافى الشهر الماضى، بأتيليه القاهرة (جمعية الكتاب والفنانين المصريين) وقد افتتحه خالد محيى الدين الأمين العام لحزب التجمع وحضره عدد كبير من قيادات الحزب والفنانين والزملاء.

وفى هذا المعرض تبدو قدرة عصام معوض على استخدام الكاميرا لينتقل من مجرد تسجيل اللحظة الفوتوغرافية الى مشهد تتحاور معه العين لتأخذ الجزء «المصور» من طبيعته «كصورة» إلى «عمل فنى» يتجاوز «التسجيل».



أصداء حول كتاب كازانتزاكيس

أثار كتاب «رحلة الى مصر» للكاتب اليونانى نيكوس كازانتزاكيس، الذى أصدرته سلسلة «كتاب أدب ونقد» أصداء وحوارات مختلفة.

فبينما كتب **أحمد الشهاوى فى «نص الدنيا»** يثنى على الكتاب ويؤكد احتياج حياتنا الثقافية لمثل هذا الكتاب الذى كتبه الروائى الشهير كازانتزاكيس عن رحلته إلى مصر عام ١٩٢٧، كتب **عبد الفتاح رزق فى «روزاليوسف»** أن الكتاب ليس فيه متعة، بل يثير احساسا بالغضب والمهانة، لأن كازانتزاكيس كتب رحلته كأوربى يرى الفلاح المصرى مغرما بالعبودية خانعاً. وعلى الرغم من أن رئيسة التحرير فريدة النقاش قد أثارت هذه التحفظات وغيرها فى مقدمة الكتاب، موضحة أن الكتاب- رغم هذه التحفظات- هام ونادر، لأنه رؤية كاتب عالمى كبير لمصر، يتحمل مسئولية ما فيه من بعض انحراف فى الرؤية، فإن عبد الفتاح رزق أصر على أن الكتاب ردىء «ومريب»!

ثم كتب **محمد على فرحات فى جريدة الحياة** التى تصدر بلدن، منتقدا ترجمة الكتاب التى قام بها كل من محمد الظاهر (الشاعر والمترجم الأدبى) وزميلته الكاتبة منية سمارة. وأشار فرحات أن الكتاب «ترحال»- ليس مقالات متفرقة تنشر تباعا فى صحيفة أو مجلة. وأخذ على مترجميه قيامهما بتجزئته إلى كتب صغيرة (واحد عن فلسطين وواحد عن مصر).

وقد رد عليه الشاعر والمترجم محمد الظاهر موضحا أن المترجمين لم يغررا بالقارئ، وانما أشارا

إشارة واضحة إلى أن كل كتاب منهما عبارة عن جزء من كتاب «ترحال» ويوضح الظاهر:

«فرحلة كازانتزاكيس لفلسطين هى كل متكامل، ورحلته إلى مصر وسيناء هى أيضا كل متكامل وقائم بذاته. وقد كتبهما كازانتزاكيس فى فترات متباعدة، ولايجمع بينهما سوى أنهما مشاهدات لكاتب كبير، رأت زوجته حفاظا على تراث زوجها أن تجمع ماتناثر من ابداعه فى كتاب فجاءت على هذا النحو».



أرض أكثر جمالا

«أرض أكثر جمالا: الريق المر» رواية جديدة للكاتب قاسم توفيق، صدرت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت. صدر للكاتب من قبل: آن لنا أن نفرح، قصص، عمان ١٩٧٧- مقدمات لزمن الحرب، قصص، بيروت، ١٩٨٠- سلاما ياعمان، سلاما ايتها النجمة، قصص، بيروت ١٩٨٢- مارى روز، رواية، بيروت، ١٩٨٥.

فى نقد الشعر: كمال نشأت

ضمن سلسلة «كتابات نقدية» بالهيئة العامة لقصور الثقافة، صدر كتاب «فى نقد الشعر» للدكتور كمال نشأت. ويتناول بالنقد تجارب شعراء مصريين وعرب من مدارس وأجيال شعرية مختلفة: مطران والاخطل، ناجى وفدوى طوقان، محمود حسن اسماعيل والسياب، درويش وصلاح جاهين.

سندخل مع القمر: غريب صالح

ديوان جديد للشاعر غريب صالح بعنوان «سندخل مع القمر». يحتوى على مجموعة من القصائد الرومانسية، التى لاتخلو من سطحية، وركاكة لغوية. نقرأ:

«فى كل مساء
أقعد وحدى
أشعر أنك (لصا) «هكذا» يتهرب
يتحين فرصته
يتوغل فى دمعى
أشعر أنك مثل السكين الحاد
أنفاسك تجرحنى
يبقى جرحى يتقلب».

صدر لغريب صالح من قبل: سر الرحلات،، بلدى كردستان، وله تحت الطبع: الجدار (مجموعة قصصية).

رجاء النقاش: عباقرة ومجانين

كتاب مفيد وجميل للناقد رجاء النقاش، عن مركز الأهرام للترجمة والنشر، بعنوان «عباقرة ومجانين». والكتاب، كما يقول رجاء النقاش في تقديمه، هو محاولة من بين محاولات عديدة لإزالة الأوهام التى تتصل بأمور الثقافة وفروعها المختلفة من أدب وفن وفكر. فليس صحيحا أن الثقافة شئ منفصل عن حياة الانسان بأفراحها وأحزانها المتنوعة. وليس صحيحا أن المثقفين هم قوم يعيشون فى منطقة معزولة عن الدنيا، وأنهم مجموعة من الكهنة الغامضين الذين لايعرف سرهم أحد.

والحقيقة أن الكتاب قد قدم للقارئ مجموعة من الشخصيات الاستثنائية فى التاريخ البشرى، فى جميع المجالات: السياسية والثقافية والفنية: شخصيات تقف على الشعرة الحاسمة الفاصلة بين العبقرية والجنون.

تناول الكتاب حوالى اربعين شخصية فريدة، «تركوا بصماتهم واضحة فى الفكر الانسانى، بأسلوب سهل محكم يستند لجهد متميز فى البحث وتقصى الحقائق، مما جعل سيرة كل منهم رواية ممتعة موثقة، تكفل رحلة ساحرة مع مجموعة متميزة من المبدعين ودروسا قيمة فى مختلف مجالات الحياة»، سافو، كاليجولا، تشاترتون، موليير، بوشكين، جوته. توماس بين، نابليون، رامبو، بلزاك، بودلير، فلوبير، ريلكه، بيتهوفن، لامرتين، لوركا، فيتزجرالد، هتلر انيشتين، فيفيان لى، مى زيادة، نجيب محفوظ، العقاد، المازنى، طنطاوى الجوهرى، طه حسين، عبد الحميد



الديب، غسان كنفانى، وغيرهم.

سرد رشيق سهل لسير صعبة مركبة، فى اسلوب تعليمى وتثقيفى مدهش: يضيف معلومات جديدة للقارئ الذى لايعرف، وينعش ذاكرة القارئ العارف ويجددها. وتأريخ ثقافى وفكرى بسيط ودقيق فى آن، واجتهاد فى تفسير بعض الوقائع وبعض الشخصيات تفسيرا سلسلا لا انحياز فيه ولاتفذلك.

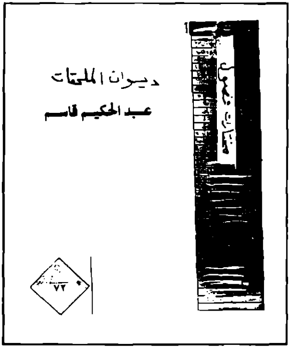
مسرحية مربط الفرس

مسرحية «مربط للفرس» للكاتب المسرحى سليم كتشنر، عن سلسلة «اشاراقات أدبية». مع دراسة للكاتب فؤاد دوارة، الذى أشار فيها أن «الكاتب الشاب سليم كتشنر قد اختار لمسرحيته شكل السامر الشعبى الفلاحى الذى سبقه اليه كثيرون. منهم توفيق الحكيم ويوسف ادريس ونجيب سرور، وان تفوق عليهم الراحل محمود دياب فى مسرحيتيه «ليالى الحصاد» و«الهلافيت» ، وهما المسرحيتان اللتان تأثرت بهما «مربط الفرس» إلى حد بعيد».

ملحقات عبد الحكيم قاسم

آخر أعمال الكاتب الراحل عبد الحكيم قاسم، عن «مختارات فصول» بهيئة الكتاب، بعنوان: «ديوان الملحقات» ، وهى مجموعة من القصص القصيرة التى يتمسك فيها عبد الحكيم قاسم بمفردات عالمه الأثير: عالم الريف أو عالم البيت «البرجوازى» البسيط غير أن المفردات هنا تستحيل إلى عناصر أولية يتكون منها عالم جديد يقوم داخل ذهن الراوى بقدر مايتجسد أمام عيوننا كأننا نشهد لحظة الخلق نفسها.

وتجسد المجموعة مجمل خصائص عمل عبد الحكيم قاسم من أداء لغوى مكين، وتضمين تراثى دائم، ومناخ قروى، ومحاولة خلف جدل سليم بين الأصيل والمعاصر، واصطياد الحالات الخاصة فى الواقع الإنسانى.



الضعيفة يأكلها القراد

عن الهيئة العامة للكتاب القصة الفائزة بالجائزة الأولى فى مسابقة سعاد الصباح للإبداع الفكرى بين الشباب العربى، وهى قصة «الضعيفة يأكلها القراد» للكاتب المصرى الشاب جمال مقار:

«رفس عبد الله الباب الضخم بقدمه فأز وصر بعنف وانفتح، رأى شعاع الشمس يتسلل من بين أعواد الذرة الجافة التى تغطى سطح الدار فى هيئة مثلثة تضطرب فى ثناياها ذرات دقيقة من الغبار، تتشكل فى دائرة ضوء على المرأة المقعية على حجر الرحى تدش حبات الذرة، تتهدل خصلة شعر شهباء من عصابة الرأس السوداء، وعلى كف اليد التى التفت إصرار على العصا القصيرة الغليظة للرحى قطرات من رذاذ عرقها تناثرت أيضا على الذرة المدشوشة المكرمة فى دائرة فوق جوال «الكيماوى».

شـــارع الأمـــراء

مجموعة قصصية للكاتب شحاته عزيز بعنوان «شارع الأمراء»، تحتوى على سبع قصص: شارع الأمراء، طبق الأصل، نظرية النسبية، فكرة للانتحار، المشروع، حالة استنفار، الرجل الذى عطل المسيرة. صدر للكاتب من قبل: رحلة الى المجهول قصص ١٩٨١- بدر ٧٣، رواية ١٩٨٦- الجبل الشرقى، رواية ١٩٨٧.

مقتل شهرزاد

مسرحية جديدة للكاتبة ميسون سليمان حنا بعنوان «مقتل شهرزاد» صدرت عن دار الكرمل بعمان. صدر للكاتبة من قبل مسرحيتان : شباك الحلوة، كاهن المعبد.

الوجه الآخر

عن دار الغد بالقاهرة المجموعة القصصية «الوجه الآخر» لعلى شوك، مصحوبة بدراسة قصيرة للناقد د. يسرى العزب، يؤكد فيها أن المجموعة «تتجه إلى التكثيف، حيث تتجرد اللغة إلى أقل عدد من الكلمات فتصبح القصة القصيرة قصيرة بالفعل، ولانجد اسرافا فى الوصف أو التكرار أو سرد التفاصيل، بل نجد لغة تشبه الشعر فى قدرته على حمل الدلالة والإشعاع بها من الصورة الشعرية والحوار والمونولوج، والانتقال السريع، داخل اللحظة القصصية، الى مراحلها الزمنية المتقاطعة والمتداخلة والممتدة.

أرواح عابدات الفرفارة

الشاعر العمانى الشاب سماء عيسى أنتج مجموعة شعرية جديدة بعنوان «مناحة على أرواح عابدات الفرفارة»:

«ذات مساء\
صادفت امرأة عرجاء\
تشبه الريح. ذكرتنى بالأشجار الموتى\
وقبل أن ترحل\
قالت: اشرب معى بعضا من الدم\
ريثما الريح ترسل أبناءنا للموتى\
كأشجار صغيرة تضلل رمل الصحراء»

رجب الصاوي: عناقيد الشمس

فى سلسلة «اشراقات أدبية» ديوان عناقيد





سماء عيسى

الشمس لرجب الصاوى، مع دراسة للدكتور سيد البحراوى. ورجب الصاوى من الأصوات المتميزة فى شعر العامية الجديد بمصر.

هذا التميز هو ما أشار إليه الناقد د. البحراوى حينما قال: «يكتب رجب الصاوى بالعامية، كما هو واضح، وواضح أيضا أنه يكتب بعامية بسيطة، بمعنى أنه لايسعى الى التقعر واختيار المفردات المفرقة فى العامية أو المحلية على طريقة بعض الشعراء «الانثروبولوجيين» هو يكتب بمفردات عادية مما يتم التعامل به يوميا فى أوساط عامة الناس. غير أن الشاعر لايستسلم لما تحمله هذه المفردات من مدلولات مباشرة أو بسيطة، وإنما يعيد تركيبها وان كان لايكسر أنساق التراكيب المعتادة أيضا، بحيث تعطى مدلولات مختلفة خاصة بهذا الشاعر وبعالمه الذى يكاد يبتعد- الى حد كبير- عن العالم الذى يعيشه الناس مباشرة، وان أمسك بلبه البعيد، أقصد الأزمة الوجودية لأبناء الشعب المصرى عامة فى اللحظة الراهنة».

من قصائد الديوان:

«نفس اعترف
بانى كرهت اوصافى
نفس اعترف
ويفيد بإيه اعترافى
الدنيا خاينه فى أول العشره
تفرق فى ايه؟
كل الكآبات اللى عدت
جلد المدينة ولحم كل القرى
نفس اعترف
ان الحياة القديمة كانت قديمه»

قصائد جنوبية لحسين القباحى

عن دار الغد بالقاهرة ديوان حسين القباحى «قصائد جنوبية لامرأة لاجنوبية ولا».منه

«يجئ صوتك البعيد
من حناجر المحار
يصب فى انكسارى المقيم قطعتين
زجاجة من الأسى
وألف شارع يحن لابتسامة الوصول»

علاء خالد: مشيئة حبر



عن مطبوعات مصرية صدر ديوان متميز لشاعر ذى صوت متفرد جديد هو علاء خالد، الديوان بعنوان «الجسد عالق بمشيئة حبر». وقصائده- فى رأيى- تعد إحدى مفاجآت جيل الثمانينات الشعرى . منه:

«أبى يمر حاملا قضيبه من الليل،
ليغتسل من عين أبنائه
وهى تمر على شهوته.



يسعل فتطير الميكروبات فرادى
وجماعات لتستأصل الجسد اللين.
والله مرآته، يحمل عنه صورته
عندما ينوء بحملها، بينما الليل يهمى
بالقدم الطويله»

قطوف سمير درويش وسيوفه

فى سلسلة «أصوات أدبية» (هيئة قصور الثقافة) ديوان «قطوفها وسيوفى» للشاعر سمير درويش، وهو الديوان الأول له، وله تحت الطبع ديوان آخر بعنوان «موسيقى لعينيها، خريف لعينى» ضمن سلسلة «اشراقات أدبية». وسمير درويش من شعراء الثمانينات البارزين. وتتميز قصائد هذه المجموعة بالتكثيف والتركيز. منه:

«فلسطين- سجل- تنام على عرش
عينى فتاة
تقابلنى كل يوم بميدان رمسيس
تأكل فى شرة أنثوى فراغ النتوءات
بين تفاصيلها الأنثوية

والولد المتأبط أعلى ضفيرتها
هارب من فلسطين فى صور أرسلتها
الاذاعات لى»

اليك: يوسف صادق الشرافنى

«اليك» الديوان الأول للشاعر يوسف صادق الشرافنى يحتوى على عشرين قصيدة(فصحى وعامية)

والشاعر يوسف الشرافنى من رموز الحركة الأدبية فى محافظة قنا، يعمل من مركزه كرئيس لنادى الأدب فى قصر ثقافة فرشوط على ضخ الروح الأدبية (والمسرحيه) فى المراكز المجاورة من خلال الندوات المنتظمة

وقد أصدر ديوانه على نفقته الخاصة- يقول يوسف:

لأنك أنت العاشق والمعشوق
وأنت الراشق والمرشوق
ولأنى بقايا من دخان أحمر
ولأنك شمس سمائى المشوقة
وأنت المعبد والعابد والعباد
ومانحن سوى سدنة
وأسرار المعبد فى أيدى الكهنة
والكهنة تحفزهم همم اللعنة.)

جديد «إبداع»

عدد مايو من مجلة «إبداع» حافل بالعديد من المواد والموضوعات. بعد أفتتاحية أحمد عبد المعطى حجازى رئيس التحرير، بعنوان «اختلاف

استدراك

حول:

معارك الكاريكاتير

أثناء أزمة الخليج



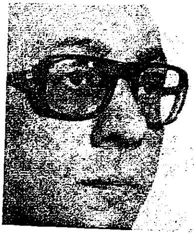
عندما بدأت الكتابة فى موضوع «معارك الكاريكاتير أثناء أزمة الخليج» بالعدد (٦٩) مايو ٩١، كان يكتنفنى حزن وأسى، وساءلت نفسى أسئلة كثيرة، وعندما توقفت عند السؤال: هل ستقدر على تحمل تبعات ماتكتب، من هجوم أغلبة لن يكون موضوعيا؟. وما أن تداعى إلى ذهنى هذا السؤال حتى وجدتنى أقتحم الموضوع وأسجل مايمليه على ضميرى وحيدتى. أسفت كثيرا لسقوط بعض أسماء الذين انحدروا إلى المنزلق، وكانت أعمالهم أبواقا لحكامهم، وبساطا لمرور الإستعمار للنيل من كرامتنا وقوميتنا... وأسفت أكثر عندما لم أسجل بعض الأسماء- بدون قصد- التى كان لها دور المقاتلين وشرف التصدى.

ورغم أننى ذكرت بالفعل بعض الأسماء، وأكدت أن هناك أسماء أخرى كثيرة تقف فى خندق واحد للدفاع عن تراب أرضنا، الا أننى انحنى مرة ثانيه لكل هذه الأسماء، تقديرا واحتراما وحبا، وأعتذر بشدة لمن لم تسعفنى المساحة أو الذاكرة لسرد اسمائهم، وأعتذر أكثر اذا كان البعض قد رأى فى هذا انتقاصا من قدرهم- وهو مالم يخطر بذهنى إطلاقا- من بين هؤلاء المقاتلين الذين لم يعرضوا ريشتهم للبيع، الفنان أحمد عز العرب والفنان رؤف عياد، وباقى رسامى الأهالى، وفى جريدة الشعب كان الثنائى المتألق زيزو وحرفوش، وغيرهما، وتوافق مع الأحداث ظهور «ورقة التوت» وهى صحيفة مجانية رائدة فى فكرتها التى تقوم على أساس تقديم اسهامات بعض الرأى»، كانت القصائد لكل من: محمد الفيتورى، ابو همام، وليد منير، ياسر الزيات. والقصص لكل من: محمد المخزنجى، محمد الوردانى، نعيم عطية، خيرى شلبى. ومقالات: معاتبات ليحيى حقى، لويس عوض ناقدا للشعر لمحمود أمين العالم، غياب الوعى أم غياب الحياة؟ لفؤاد زكريا، حالة النقد الآن لسمير سرحان، واحد من شعراء السبعينات (محمد سليمان) لجابر عصفور، حوار الكاتب مع الكتابة لألفريد فرج، وماشكبير لفاروق عبد القادر، قراءة الزمن العربى لعابد خازندار، دعوة لقراءة رامة والتنين لبدر الديب، مفهوم النص لنصر أبو زيد ثم هناك الرسائل بأقلام وائل غالى، صبرى حافظ، أحمد مرسى، أحمد عثمان. ورسومات العدد كانت لفاروق حسنى وزير الثقافة مع كلمة عن الرسوم لرئيس التحرير.



الفنانين والادباء الذين لم تتسع لهم الصحف الرسمية فى مساحة لاتزيد عن صفحة واحدة، وتلقى على قرائها مهمه تصويرها وتبادلها مع اصدقائهم لتزداد دائرة القراء، فكان لزاما أن أحيى صاحبى الفكرة والورقة الأستاذ سميح منسى والفنان أنس الديب، وأعود فأنحنى مرة أخرى لكل من تصدى لما حل بنا من قهر ولم يجد مجالا لنشر أعماله، وعزى نفسه بتصوير أعماله ليوزعها بين أصدقائه ومعارفه... وأكرر مرة أخرى أن ما أوردته من أسماء كان على سبيل المثال وليس الحصر، لذا فقد لزم التنويه.

سامى البلشى



فى مسرح الطليعة:

العسل عسل والبصل بصل؟!

مجدى البدر

مسرحية «العسل عسل والبصل بصل» التى يعرضها حاليا مسرح الطليعة تتعرض لمقتطفات شعرية من شعر بيرم التونسى تعكس الظروف والمتغيرات والمزالق الصعبة التى مرت بها مصر أثناء فترة الاحتلال، وقد أعدت هذه الأشعار التى تحوى بداخلها بعض المقامات والانتقادات التى كتبها بيرم فى فترة معاناته فى شكل درامى بسيط يعتمد على الغنائية التى تميز بها بيرم فى كتاباته، منسوجة ببعض الاستعراضات الغنائية.

والعرض الذى يقدم للجمهور حاليا مكون من حوالى ست لوحات تشكل النسيج الكلى للعمل، فرغم أنها لوحات مجزأة فإنها تتسق مع السياق الاساسى للعرض. ورغم ذلك فأن العرض الذى أخرجه سمير العصفورى تستوقفنا فيه التعديلات التى جرت لكى يعبر عن الاحداث المأساوية التى مرت بالأمة العربية مؤخرا ويستوقفنا ايضا الشكل الفنى المتميز الذى تجلى فيه هذا العمل لأول مرة، منذ اربع سنوات

يبدأ العمل الجديد بمشهد «المؤتمر» الذى دسه المخرج فى العرض بشكل سطحى (مباشر)، فافتقد جماليات المشهد الدرامى من ايحاء وتكثيف، وافتقد رموزه ودلالاته الفنية، على أن مشهد «الفطيرة» جاء معبرا عما حدث فى حرب الخليج بشكل فنى وراق، لأنه على النقيض تماما من المشهد السابق، موح، تختفى فيه المباشرة والسطحية والفجاجة وتبرز رموزه بهدوء ونعومة لكى تصل الى عقل المتفرج، فضلا عن الحركات الرذيلة والملابس الرديئه التى ظهرت فى مشهد «المؤتمر» والمبالغة فى خفة الدم والجرى وراء الاضحاك بالعبارات المبتذلة والحركات المكشوفة.

على الجانب الاخر لانستطيع اخفاء الجوانب المضيئة التى حفل بها العمل، وأول تلك الجوانب: الاضاءة التى لعبت دور أساسيا فى بلورة المواقف الدرامية مثل أغنية «شوف» والمشهد الاخير من العرض ومشهد «تقرير عن الوضع» والمشهد الاول من الفصل الثانى (اغنية العسل عسل والبصل بصل)، فالالوان الساخنة مثل الاصفر والاحمر فى أغنية شوف ومشهد التقرير اعطت ايحاء للمتفرج بمدى خطورة الموقف، الى جانب الاستخدام

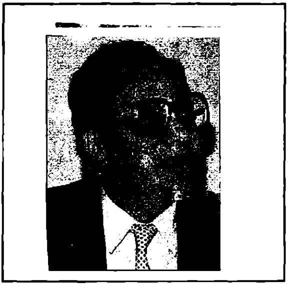
الجيد للالوان الباردة مثل الاخضر والازرق فى المواقف الهادئة ثم البطانة الضوئية التى صممها المخرج بأن جعل الاحمر داخل اللوحه يعبر عن الغليان ومغطى من الخارج بالاخضر الذى يعبر عن الهدوء المشوب بالحذر. وايضا لانستطيع أن ننكر دور الملابس فى اغنية «شوف» ودور الاكسسوار (النظارة والزانه والشومه)، والتشكيلات البشرية التى برع المخرج فى تكوينها وفى تحريكها وتضمينها مع الحدث ومع السياق العام للعمل.

كما كان الاداء التمثيلى والغنائى المتميز الذى ظهر به معظم الممثلين من العلامات البارزة فى العرض.

الألحان التى وضعها على سعد تم توظيفها الجيد فى سياق الحدث وخاصة أغنية العرض اقترب لكنها فى احيان كثيره كانت تعلو فوق صوت الممثل (المغنى)، الديكور الذى صممه رمزى بيومى استعان فيه بالخلفية المتحركة التى تعبر عن اللوحات. لكن الأمر البارز فيه هو استغلال «الموبقات» مثل القماش (القصاصات) كوسيلة تعبير بسيطة وغير مكلفة ومعبره عن الحدث، ولانستطيع ان نغفل الدور الذى قامت به فرقة الحاج على يوسف حيث كون وفرقته كورالا موسيقيا متناغما



سهير طه حسين



د. غالى شكرى

كتاب جديد لغالى شكرى عن نجيب محفوظ

«نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل» كتاب الدكتور غالى شكرى، ستصدر قريبا طبعته الجديدة عن دار الفارابى ببيروت، مع مقدمة للكاتب اللبنانى محمد دكروب، الذى يقول فى ختام مقدمته:

«واذا كانت بعض الملابسات النقدية والسياسية والشخصية، دفعت باتجاه أن يكون غالى شكرى، الناقد، مظلوما، ربما بين النقاد والباحثين فى حركة النقد الأدبى العربى، ومظلوما من بعض محدود من الكتاب- وهذا طبيعى- فإن حركة انتشار كتاباته بين القراء العرب، وتعدد طبعات العديد من كتبه، تكشف مسارا آخر لأعمال هذا الناقد الجاد والدؤوب، والحريص على تطوير مفاهيمه النقدية وتجديدها، كما هو حريص أيضا على تنويع الأشكال والأساليب فى بناء العمل النقدى. وكانت الطبعة الأولى قد صدرت منذ عامين عن الهيئة المصرية العامة للاستعلامات.

كلام مثقفين

لاشئ يهم !

بأسى بالغ، ذكر الأستاذ محمود عبد المنعم مراد، رئيس اتحاد الناشئين- ردا على مقال للدكتور غالى شكرى- أن العنكبوت قد نسج خيوطه على الاتحاد، الذى يعيش بلا مقر، ولا نشاط، لأن أحداً من أعضائه لايدفع اشتراكه، كما أن احدا فى الدولة، لايفكر لا فى تنفيذ قانونه القائم، ولافى تعديل ذلك القانون- وقد صدر عام ١٩٦٥- بعد أن تجاوزته الظروف الاقتصادية والسياسية القائمة.

أما الكارثة الحقيقية، فهى أن واحدا من الكتاب والمؤلفين، لم يهتم- الاهتمام الواجب- بتقصى أحوال هذا الاتحاد، أو بالدعوة لتعديل قانونه، فيما عدا صيحة تنبيه تدق أجراس الخطر، ترتفع مرة كل عدة سنوات، ليعود العنكبوت من جديد فينسج خيوطه على أفواه الكتاب والمؤلفين، وكأن إحياء هذا الاتحاد، وتنشيطه وأداءه لواجبه، مسألة لاتخص هؤلاء، وهو موقف لايختلف عن موقفهم من «اتحاد الكتاب» وكلاهما يدل على أن شيئا لم يعد يهم الكتاب المصريين، أو يعنيهم بما فى ذلك أكثر المنظمات التصاقا بمصالحهم الاقتصادية، وقضاياهم الأكثر عمومية!

وفى غياب اتحاد الكتاب، تحولت سوق النشر فى مصر إلى فوضى، دخلها كل من هب ودب، وتحول بعض الناشرين إلى أصحاب ملايين، من عرق المؤلفين وجهدهم، ينشرون الكتب بلا عقود مع المؤلفين، ولا يطبعون سعراً على أغلفتها لكى يغيروا سعرها مع تغير أسعار العملات، سواء داخل مصر، أو عندما يصدرونه خارجها، لكى يبيعوه فى معارض الكتب فى البلاد العربية، التى أصبحت من أهم أسواق التوزيع، وفى ظل التقدم المتنامى فى تكنولوجيا الطباعة، لجأ هؤلاء إلى طبع الكتب مرات، دون أن يعلم المؤلف أو يحصل على حقوق اعادة طبع مصنفه، واستسهل بعضهم طبع عشرات الكتب التى سقطت حقوق تأليفها بأقل التكاليف، لتباع بأعلى الأسعار، وأصبحت كتب كثيرة تطبع دون اهتمام حتى بتصحيح الأخطاء المطبعية

وهكذا، وفى غياب المنظمتين الأساسيتين اللتين يمكن أن تنظما العلاقة بين المؤلف والناشر على أساس صيانة حقوق كل الأطراف- اتحاد الناشرين واتحاد الكتاب- تحول بعض الناشرين إلى مافيا، تسرق المؤلف وتسرق القارئ، وتسرق الدولة، واحتشدت سوق الكتب بعناوين تافهة وهابطة، لاهم للذين يصدرونها سوى جمع المال من أى سبيل.

إن إحياء الاتحادين، وتعديل قانونيهما، أصبح قضية ملحة، لايجوز أن يسكت عنها المثقفون، ولا أن تتجاهلها المجلات- والصفحات- الثقافية، هذا إذا كان مايزال هناك شئ يهم جماعة المثقفين، أو إذا كانت ماتزال هناك جماعة بهذا الاسم!

صلاح عيسى

تصميم الغلاف الأمامي / يوسف شاكر

لوحة الغلاف للفنان الراحل / حسن فؤاد

الإصدار الأول من سلسلة كتاب أدب ونقد

سلسلة فصلية تعني بالابداع المتميز والمعرفة التقدمية الجديدة

تصدرها مجلة
أدب ونقد
حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



رحلة الكاتب الكبير كازانتزاكيس إلى مصر (القاهرة ، الصعيد ، الاسكندرية ، سيناء) عام ١٩٢٧ .
ترجمة : **محمد الظاهر** ، منية سمارة .

كميات إضافية مع الباعة

الآن بالأسواق

طبعت بمطابع شركة الأمل للطباعة والنشر
أحوار موريستلي سابقا
تليفون ٣٩٠٤٠٩٦

رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣

الثمن ١٥٠ قرشا